അരിസ്റ്റോട്ടിൽ — ഹൊറേസ്

കാവ്യകലയെ പററി



വേദബന്ധു

അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പൊയറ്റിക്സ് പാശ്ചാത്യ സാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഒന്നാമത്തെ വ്യവസ്ഥിതമായ ഗ്രന്ഥമാണ്. ഗ്രീക്കിൽ നിന്ന് 1498-ൽ ജോർജിയോ വെല്ലായുടെ ലത്തീൻ പരിഭാഷയുണ്ടായതു മുതൽ ഈ ശാസ്ത്രഗ്രന്ഥം യൂറോപ്പിലെ എല്ലാ ഭാഷകളിലെയും സാഹിത്യനിരൂപണത്തിന് അടിത്തറ പാകി വന്നു. ഇന്നും ഇതിലെ പല സിദ്ധാന്തങ്ങളും ഒരു രൂപത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു രൂപത്തിൽ അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇതിന്റെ ചില ഭാഗങ്ങളില്ലാത്ത മറ്റൊരു പാഠവും [illegible]

അരിസ്റ്റോട്ടിൽ

കാവ്യകലയെ പററി



കാവ്യകലയെ പററി

അരിസ്റ്റോതെലെസ് എഴുതിയ പെരി പൊഇതികെസിൻെറ മലയാളരൂപം -കുറിപ്പും ഒരു അദ്ധ്യയനവും മററും ചേർത്തു്

വേദബന്ധു



ഔ ഗര് തി നൻ ഗെ കഹ്ഥെസ്,
അല് അഎ്യ പോതേ സീ ടൗതാ
—സോഫോക്ലെസ്: അന്തിഗോനെ 456

(എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഇവ നിലനില്ക്കുന്നതു്
ഇന്നോ ഇന്നലെയോ അല്ല, എക്കാലവുമാണ്.)

ആർഷപ്രകാശനം
കൊട്ടാരക്കര.

ഒന്നാം പതിപ്പ് : 1967



Printed by R. Parameswaran Nair
at the Sudarsana Press Kottarakara

പ്രസ്താവന

യുക്തോഽയമാത്മസദൃശാന് പ്രതി മേ പ്രയത്നഃ,
നാഽസ്ത്യേവ തജ്ജഗതി സർവ്വമനോഹരം യത്!
കേചിജ്ജ്വലന്തി, വികസന്ത്യപരേ, നിമീല-
ന്ത്യന്യേ യദഭ്യുദയഭാജി ജഗത്പ്രദീപേ

—ഭാമഹൻ.

അരിസ്റ്റോതെലെസ് (അരിസ്റ്റോട്ടൽ) എഴുതിയ പെരി പൊയെതികെസ് (പൊയറ്റിക്സ്) എന്ന ഗ്രീക്ക സാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ മലയാളരൂപമാണ് ഈ ചെറുപുസ്തകം.

പൊയറ്റിക്സിന്റെ അനേകം വിവർത്തനങ്ങളും, ഭാഷ്യങ്ങളും, വിമർശങ്ങളും, സ്വതന്ത്രമായ പഠനങ്ങളും ഇംഗ്ലീഷിലുണ്ട്. വിശ്വവിഖ്യാതരായ മഹാപണ്ഡിതന്മാർ തയ്യാറാക്കിയവയാണവ. അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ നേരായ അഭിമതം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിൽ അവ പ്രായേണ ദയനീയമാംവണ്ണം പരാജയപ്പെട്ടുപോയെന്ന്, പ്രൊഫസർ ഗിൽബെർട്ട് മർറേ ബൈവാട്ടറുടെ വിവർത്തനത്തിനെഴുതിയ മുഖവുരയിൽ പ്രഖ്യാപിക്കുന്നു. പ്രൊഫസർമാരായ ഹംഫ്രേ ഹൌസ്, കൊളിൻ ഹാർഡി മുതലായ മററനേകം വിദ്വാന്മാരും ഏറെക്കുറെ ഇതേ അഭിപ്രായം പറയുന്നുണ്ട്. ആ നിലയ്ക്ക് പ്രസ്തുത രൂപാന്തരത്തെ പററി ഞാൻ എന്തെങ്കിലുമെഴുതിയാലത് വ്യർത്ഥപ്രലാപമായിരിക്കയേ ഉള്ളൂ.

അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ രാജ്യതന്ത്ര വിവർത്തനത്തിന്റെ ഉപോദ്ഘാതത്തിൽ എർനസ്റ്റ് ബാർക്കർ പറയുംപോലെ, ഓരോ ഭാഷയിലും അനേകം ശബ്ദങ്ങൾക്ക് അവയുടേതായ സാഹചര്യവും, ധ്വനിയും, സ്ഫൂർത്തിയും, വൃത്തിവിശേഷവുമുണ്ട്. അവ മുഴുവൻ അതേമാതിരി മററൊരു ഭാഷയിലേക്കു പകരുക സുകരമല്ല. ഗ്രീക്കുപോലുള്ള ഭാവപ്രധാനമായ ഭാഷകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ അസമർത്ഥത പൂർണ്ണരൂപേണ അനുഭവപ്പെടുകയും ചെയ്യും.

ലാററിനിലൂടെ യൂറോപ്പിൽ പ്രചരിച്ച ഗ്രീക്ക ശബ്ദങ്ങളെ പററി പരാമർശിക്കവേ, സർ ജോൺ മയേർസ്, ഗ്രീക്ക നാമങ്ങളുടെ ലാററിൻ രൂപം ഒരു കൊലപാതകമാണെന്നു അപലപിക്കുന്നു. ഗ്രീക്കസംജ്ഞകളെ ഇംഗ്ലീഷ്‌രൂപത്തിൽ വികൃതപ്പെടുത്തിവരുന്ന നടപ്പ് ഉപേക്ഷിക്കണമെന്ന് ജോൺ ബർനററും വേറെ പല ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്വാന്മാരും ഉപദേശിക്കുന്നുമുണ്ട്.

അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ ശൈലി വിലക്ഷണമാണ്. അതിൽ മനോഹരമായ അംശം ന്യൂനവും, തർക്കം അധികവുമാകുന്നു. അതിന് സാഹിത്യസ്വഭാവമില്ല; വെറും ശാസ്ത്രീയമാണതു്. പ്രതിസങ്കേതങ്ങളും, സൂചനകളും അതിൽ കൂടുതലാണ്. പാണിനിയുടേതുപോലെ സൂത്രാ

സൂചകവും ദുരൂഹവുമാണത്. അതുകൊണ്ട്, അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്സ്വാങ്മയം എപ്പോഴും പുനർഘടനയും, വ്യാഖ്യാനവും, ഒരു മഹാഭാഷ്യം തന്നെയും അപേക്ഷിക്കുന്നുവെന്ന് പ്രൊഫസർ ഡി. എസ്. മർഗല്യത്ത് തയ്യാറാക്കിയ പൊയറ്റിക്സ് പാഠത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ വിസ്തരിച്ചു പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ഗ്രീക്കവർണമാല നമ്മുടേതുപോലെ പൂർണ്ണമല്ല. എല്ലാ ഗ്രീക്ക ധ്വനികളെയും പ്രതിനിധീകരിക്കാൻ ഗ്രീക്കിൽ വർണങ്ങളില്ല. ഈ വർണ്ണദാരിദ്ര്യം ഗ്രീക്ക് ഉച്ചാരണത്തെ സാരമായി വികൃതപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. പഴയ ഗ്രീക്കിന്റെ ആദിമമായ ഉച്ചാരണം നീണ്ടകാലത്തെ തുടർച്ചയായുള്ള മാററം കഴിഞ്ഞ്, പ്രായേണ ലോപിച്ചുപോയിട്ടുണ്ടെന്നും, ഇന്നു നാമറിയുന്ന ഉച്ചാരണം മുഴുവൻ തീർച്ചയായും ആദിമമല്ലെന്നും പ്രൊഫസർ സ്റ്റർട്ടിവൻറ് വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. സ്വരങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണം തരളം കഠിനതരമാണ്. ചില സ്വരങ്ങൾക്ക് നിശ്ചിതമായ വർണ്ണമേയില്ല. ഒരേ സ്വരവർണ്ണം ഒന്നിലധികം ധ്വനികൾക്കായി പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. ചുരുക്കത്തിൽ, ഗ്രീക്കശബ്ദങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണം അനിശ്ചിതമായി തീർന്നിരിക്കുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ കാലത്തെ ഉച്ചാരണം ഇന്നു നമുക്ക് നിശ്ചയവുമില്ല.

ഗ്രീക്കും സംസ്കൃതവും സഗോത്രഭാഷകളാകകൊണ്ട്, ഗ്രീക്കഭാവങ്ങൾക്കും സംസ്കൃതഭാവങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ പൊരുത്തമുണ്ടായിരിക്കുമെന്നും, അതു അനുപേക്ഷണീയമാണെന്നും കരുതുന്ന ചിന്തകന്മാരുണ്ട്. അതിനാൽ ഗ്രീക്ക ഭാവങ്ങളെ കൂടുതൽ സമഞ്ജസമായി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ ഇംഗ്ലീഷ് ശബ്ദങ്ങളെക്കാൾ സംസ്കൃതശബ്ദങ്ങൾക്ക് കെല്പുണ്ടെന്ന വിദഗ്ദ്ധമതം വിസ്മരിക്കാവതല്ല.

ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് വിനീതമായ പ്രസ്തുത പ്രയത്നം നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഗ്രീക്ക സംജ്ഞകൾ, യഥാതഥ്യം, മൂലത്തിനോടടുപ്പിച്ച് ഉച്ചരിക്കുംപോലെ ഇതിൽ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. വർണ്ണങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം സമീപതമമായ സമാനതയേ ശ്രവണഗോചരമാകുന്നുള്ളു എന്നുവരാം. ഈ നിഃസഹായത അപരിഹാര്യമാണല്ലോ.

നമ്മുടെ അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രചാരമുള്ളതായ പരിഭാഷകൾ പ്രയോഗിച്ചു മൂലത്തിലെ ഭാവം കൂടുതൽ വിശദമാക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷിൽ പ്രചരിച്ച പരിഭാഷകളുടെ ശാബ്ദികമായ ഭാഷാകരണം ഭയങ്കരമായ തെററിദ്ധാരണകളുണ്ടാക്കുമെന്നു പറയാതെ തരമില്ല. അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിന്റെ കഥ പോകട്ടെ, രാജനീതിയിൽപോലും ഇതാണ അനുഭവം. ഉദാഹരണത്തിന് പ്ലേറേറാവിന്റെ 'റിപ്പബ്ലിക്' എന്ന പേരെടുക്കാം. 'പൊളിതെയ്യ' എന്നാണ് ഗ്രീക്ക മൂലനാമം. 'പൌരത്വ' എന്നാവാം സംസ്കൃതം. 'പുര'മെന്ന് 'പോളിസ്'. വാസ്തവത്തിൽ അതു പൌരശാസ്ത്രമാണ്—പുരത്തിന്റെ വ്യവസ്ഥയെപ്പററി പറയുന്ന

ശാസ്ത്രമാണ്. 'റിപ്പബ്ലിക്' എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നതും, പൊതുവേ സ്വീകൃതവുമായ അർത്ഥമതാണോ?

ഗ്രന്ഥത്തിൽ കാണുന്ന ഗ്രീക്കുനാമങ്ങൾക്കും പരിഭാഷാസന്ദർഭങ്ങൾക്കും പരിചയാത്മകമായ കുറിപ്പുകൾ വേറെ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. പോരി പൊളിതികനെപ്പറ്റി ഒരു അധ്യയനവും അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ജീവചരിത്രസംക്ഷേപവും, അരിസ്റ്റോട്ടിലിനു മുമ്പുള്ള ഗ്രീക്കുവാങ്മയത്തിന്റെ ചുരുങ്ങിയ പരിചയവും പരിശിഷ്ടമായി കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ഇവ അപൂർണ്ണവും പരിമാർജ്ജനീയവുമാണെന്നിരുന്നാലും, വായനക്കാർക്ക് അല്പമെങ്കിലും ലാഭം ചെയ്യുമെന്നു ഞാൻ ആശിക്കുന്നു.

വിശ്വത്തിന്റെ കാലദേശാധിഷ്ഠിതമായ മതിലുകൾ പൊളിഞ്ഞുവന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഇന്ന് രാഷ്ട്രങ്ങൾക്കോ, വ്യക്തികൾക്കോ കൂപമണ്ഡൂകവത് ജീവിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല, അത് അഭിലഷണീയവുമല്ല. 'വസുധൈവ കുടുംബക'മെന്ന് നമ്മുടെ പൂർവ്വജന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് ഇന്നിയെങ്കിലും പ്രായോഗികമാക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പടിഞ്ഞാറൻ നാടുകളിൽ ഇടക്കാലത്തുണ്ടായ 'ഹ്യൂമനിസ്റ്റ്' പ്രസ്ഥാനത്തിന് എത്രയോമുമ്പ് മാനവധർമ്മം ഭാരതീയർക്ക് ഉത്തമാദർശമായിരുന്നുവെന്ന് മഹാഭാരതം സാക്ഷിപറയുന്നുണ്ട്.

ഗുഹ്യം ബ്രഹ്മ തദിദം വോ ബ്രവീമി
ന മാനുഷാത് ശ്രേഷ്ഠതരം ഹി കിഞ്ചിത്

— മനുഷ്യരേ, നിങ്ങൾക്കു ഞാൻ ഈ രഹസ്യമായ ബ്രഹ്മോപദേശം പറഞ്ഞുതരുന്നു. മാനവധർമ്മത്തെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമായ ധർമ്മം തീർച്ചയായുമില്ല. ഈ പരമശ്രേഷ്ഠമായ മാനവധർമ്മം അനാദികാലം തൊട്ട് പ്രവഹിക്കുന്ന ഒരു ഗംഗയാണ്. മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ അനുഭവങ്ങളും, ജ്ഞാനസാധനങ്ങളും വഹിച്ചുകൊണ്ട് നിരന്തരം ഒഴുകിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ വിശ്വാത്മപിണ്ഡിയായ മന്ദാകിനി സ്വർഗ്ഗലോകത്തെയും മർത്ത്യലോകത്തെയും ചേർക്കുന്ന ശൃംഖലയാകുന്നു. അതിന് ജാതിയോ, മതമോ, ഭാഷയോ ഇല്ല. അതിന്റെ സ്രോതസ്സിനെ തങ്ങളായി അണകെട്ടി നിറുത്തുന്നതുകൊണ്ട്, അതവിടെ നിലയ്ക്കുമെന്നു കരുതുന്നവർ മൂഢന്മാരാണ്. അതിൽ അവിടവിടെ സ്നാനഘട്ടങ്ങളുണ്ടാക്കി തീർത്ഥസ്നാനം ചെയ്യുന്നവർ അതിൽ ചേരുന്ന അംശങ്ങൾ കണ്ട് ആ സ്നാനഘട്ടം അവരുടെ സ്വകാര്യസ്വത്താണെന്ന് അവകാശപ്പെടാൻ അവർക്കോ, നമ്മുടേതല്ലെന്നു പറഞ്ഞ് ഉച്ച് കല്പിക്കാൻ നമുക്കോ അധികാരമില്ല. മാനവധർമ്മം വിശ്വത്തിന്റേതാണ് — അതിൽ വിശ്വാത്മാവിന്റെ മഹിമ പൂർണ്ണമായി നിഗൂഢമായിരിപ്പുണ്ട്. അതറിയുന്നവനാണ് സൗന്ദര്യത്തിന്റെയും, ശിവത്തിന്റെയും, സത്യത്തിന്റെയും വിശ്വരൂപത്തിലെത്തിക്കുന്ന സ്രോതപഥത്തിൽ കൈവരുത്തുന്ന

പൂർണ്ണമനുഷ്യൻ. വ്യാവഹാരികമായി പറഞ്ഞാൽ സത്സംസ്കാരങ്ങളുടെയും, ജ്ഞാനാദർശങ്ങളുടെയും ആദാനപ്രദാനവും, സമന്വയവും മാനവകുടുംബത്തിന്റെ ആവശ്യമാകുന്നു. ഭൗതികവും സാമ്പത്തികവുമായി ഏറെ പുരോഗമിച്ച് ഇന്ന് 'ചന്ദ്രലോകത്തിൽ എത്തിക്കഴിഞ്ഞു'വെന്നു കരുതി ഞെളിയുന്ന ഇന്നത്തെ തലമുറയ്ക്കുപോലും, ഇരുപത്തിനാലു നിലെ നൂറ്റാണ്ടുകൾക്കുമുൻപ് സത്സംസ്കാരത്തിന്റെയും മാനുഷധർമ്മത്തിന്റെയും ഔദാര്യം ദർശിച്ചു സംതൃപ്തരായിരുന്ന യവനന്മാരിൽ നിന്ന് പലതും ഗ്രഹിക്കുവാനുണ്ട്. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ സന്ദേശത്തിൽ ഈ ഗ്രാഹ്യമായ തത്ത്വം ദേശകാലാനവച്ഛിന്നമായി ജ്വലിക്കുന്നുണ്ട്. അതുകൊണ്ടു പഴയഗ്രീക്കുവസ്തുതെ മറന്നാൽ മാനുഷധർമ്മത്തെപ്പറ്റി പൂർണ്ണമായറിയാതെ കിണററിലെ തവളപോലെ കഴിഞ്ഞുകൂടേണ്ടിവരും. പ്ലേറ്റോവിന്റെയും, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെയും വിശ്രുതമായ വിചാരങ്ങൾ, അവയുടെ മൂലസ്വഭാവത്തിന് കോട്ടം തട്ടാതെ, നമ്മുടെ തലമുറയ്ക്കു ലഭിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. അർഹരായ വിദ്വാന്മാർ ഈ കർത്തവ്യനിർവ്വഹണത്തിലേർപ്പെടാൻ എന്റെ ഈ വിനീതവും, ദുർബലവുമായ ഉദ്യമം പ്രചോദനം നല്കുമെങ്കിൽ ഞാൻ കൃതാർത്ഥനാകും.

നിരൂപണപടുവും സാഹിത്യമനീഷിയുമായ ശ്രീ. പി. ശ്രീധരൻ പിള്ള (സീതാരാമൻ) ഇതിന് ഒരു അവതാരിക എഴുതി പ്രോത്സാഹനം തന്നതിന് അദ്ദേഹത്തോടും, കാവ്യമർമ്മജ്ഞനും ബഹുശ്രുതനുമായ ശ്രീ. കെ. എം. കുട്ടിക്കൃഷ്ണമാരാര് ഒരു പ്രരോചനമെഴുതി ഈ ചെറുഗ്രന്ഥത്തിന ഈടും ഗാംഭീര്യവും പകർന്നതിന് അദ്ദേഹത്തോടും എനിക്ക് അളവററ നന്ദിയുണ്ട്.

പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൽ പല കുറവും കാണുമെന്നു എനിക്കുബോധമുണ്ട്. വിദ്വാന്മാരായ അനുവാചകന്മാർ അതു ക്ഷമിക്കണമെന്നു സവിനയം പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.

വിദിതസകലവേദ്യൈർന്ന പ്രശംസന്തി ലോകേ
ശ്രുതിമപി മഹദ്ഭിഃ കിം പുനർമാദൃശേന
ഇതി വിഫലസമേഽസ്മിൻ വാഗജേഽഹം പ്രവൃത്തഃ
സ്വമതിവിമലതായൈ ക്ഷന്തുമർഹന്തി സന്തഃ

വേദബന്ധു

ശ്രീ. കെ. എം. കുട്ടികൃഷ്ണമാരാര്

പ്ര രോ ച നം

[ആത്മഗതം]

സംസാരസമുദ്രത്തിൽ നിന്നു കരയേറുകയാണ് മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പരമപ്രാപ്യം എന്നു കേട്ടാൽ മറ്റൊരോ ലോകങ്ങൾക്കായി വെമ്പിപ്പായുന്നവർ തിരിഞ്ഞു നോക്കുകയേ ഇല്ല വല്ലവരും തിരിഞ്ഞു നിന്നു കേൾക്കുവാൻവേണ്ടി ഇങ്ങനെ പറയാം.

[പ്രകാശം]

കാലം നീങ്ങുംതോറും ഏകലോകമായി വളരുന്ന പ്രപഞ്ചത്തിൽ ശാശ്വതസമാധാനം– ലോകസംഗ്രഹം– പുലർത്തുകയാണ് മനുഷ്യരായി ജനിച്ചവരുടെ മുഖ്യകർത്തവ്യം. അതിനുള്ള പരിശ്രമങ്ങൾ പലകാലമായി നടന്നിട്ടും അസമാധാനമേ എങ്ങും പെരുകുന്നുള്ളു. ഈ വൈപരീത്യത്തിന്റെ കാരണമെന്താണ്? കാരണം തേടുന്നതിനേക്കാൾ പരിഹാരം തേടുകയാണ് ക്ഷിപ്രകർത്തവ്യമെന്നായിരിക്കുന്നു.

ഭാരതവർഷം ലോകസംഗ്രഹത്തിന് പണ്ടേ നിർദ്ദേശിച്ചുവെച്ച മാർഗ്ഗം ആദ്ധ്യാത്മികതയാണ്–വ്യക്തികൾക്ക് സംസാരമുക്തിയും പ്രപഞ്ചത്തിന് ഏറെക്കുറെ സമാധാനവും നേടാൻ ഒരേ ഒരുവഴി–മനുഷ്യന്റെ സ്ഥൂലശരീരത്തെ ബലാൽ വലിച്ചുകൊണ്ടുനടക്കുന്ന ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ കടിഞ്ഞാൺ പിടിക്കുന്ന ബുദ്ധിയിലേക്കും അതിന്റെ മേലാളായ ആത്മാവിലേക്കും ശ്രദ്ധ തിരിക്കുക, അവയെപ്പറ്റി മനനനിദിധ്യാസനങ്ങൾ ചെയ്ത് ആ മേലാളെ സ്വവശത്താക്കുക. ജനിക്കുന്ന മനുഷ്യർക്കെല്ലാം ഇതു സാദ്ധ്യമല്ല, വേണ്ടതാനും. രാഷ്ട്രങ്ങളുടെ നേതൃസ്ഥാനത്തെത്തുന്നവരിൽ ആദ്ധ്യാത്മികത ഉണ്ടായാൽമതി, പരപ്രത്യയനേയബുദ്ധികളായ ആയിരം–പതിനായിരങ്ങൾ അവരെ കണ്ടുപഠിച്ചു അനുവർത്തിച്ചുകൊള്ളും.

ആദ്ധ്യാത്മികമായ ശ്രദ്ധയിലെത്തുവാൻ ഉപാസിക്കേണ്ടുന്ന മാർഗ്ഗങ്ങളാണ് കലാപ്രകാരങ്ങൾ, വിശേഷിച്ചും സാഹിത്യവിദ്യ. പക്ഷെ, സയൻസിന്റെ അപൂർവ്വസിദ്ധികൾ പെരുകുംതോറും മറ്റു കലകൾക്കു കിട്ടുന്ന ഉപാസനംപോലും സാഹിത്യത്തിന് കിട്ടാതായിവരുന്നു. "ഈ ശാസ്ത്രയുഗത്തിൽ എന്തു സാഹിത്യവിദ്യാഭ്യാസം!" എന്നാണ് സയൻസിന്റെ വിജയഘോഷണം. മാർഗ്ഗത്തെത്തന്നെ ഇത്ര ആകാലികമായി കാണുന്നവർ എന്തു ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുമെന്നു നാടുനീളെ കാണുകയും ചെയ്യുന്നു. അവർ അവരുടെ വഴിക്കുചെന്ന് എത്തുന്നേടത്തെത്തട്ടെ.

ലോകസംഗ്രഹത്തിനുള്ള ഏകസാധനം ആദ്ധ്യാത്മികതയാണെന്നും അതിലേക്കുള്ള സുഗമമാർഗ്ഗം സാഹിത്യവിദ്യയാണെന്നും ബോധപ്പെ

ട്ടിട്ടുള്ള ചിലതും ഇക്കൂട്ടത്തിലുണ്ടാവണമല്ലോ. അവയെയാണ് ഇവിടെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നത്. "കാവ്യകലയെപ്പററി" ഈ ഉത്തമഗ്രന്ഥം നമ്മുടെ സാഹിത്യവീക്ഷണത്തെ പരിഷ്കരിച്ചു വിശാലമാക്കി ആധ്യാത്മികതയിലെത്തിക്കുവാൻ വളരെയേറെ സഹായിക്കുന്നതാണെന്ന്, ഇതാദ്യമായി ഒന്നു വായിച്ചതിൽനിന്നുതന്നെ എനിക്കു ബോധപ്പെട്ടു. നമ്മുടെ ഭാരതവർഷത്തിനു പുറത്തുള്ള പുരാതന ഗ്രീസിൽനിന്നു നേരെ വന്നതാണിത്-പടിഞ്ഞാറൻ ലോകത്തിൽ ആദ്യമായി തത്വചിന്താപഥം തെളിച്ച സോക്രതെസ് (സോക്രട്ടിസ്)എന്ന ആധ്യാത്മിക പുരുഷന്റെ പ്രശിഷ്യനായ അരിസ്റ്റോതെലെസ് (അരിസ്റ്റോട്ടിൽ) എന്ന സഹൃദയൻ എഴുതിയ സാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ പൂർണ്ണരൂപം. ആധ്യാത്മികതയിലേക്കുള്ള ഉത്തമമാർഗ്ഗം സാഹിത്യമാണെന്ന സൂചനകൂടി ഈ ചരിത്രത്തിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാവണം, ആധ്യാത്മികവിഷയങ്ങളിൽ തൽപരനായ ശ്രീ. വേദബന്ധു ഇതിനെ നമ്മുടെ ഭാഷയിലാക്കുവാൻ ഉത്സുകനായതെന്നും കരുതാം; ഭാഷാവിവർത്തനം ചെയ്കമാത്രമല്ല, ദേശകാലവിദൂരതയാൽ ദുർഗ്രഹങ്ങളാവുന്ന വിശേഷങ്ങൾക്കു ചില കുറിപ്പുകളും, സാമാന്യമായൊരധ്യയനവും എഴുതിച്ചേർത്തതിൽനിന്നു താനിത് ഒരാധ്യാത്മിക സാധനയായാണ് കൈക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നതെന്നും തെളിയുന്നു. എന്തിനേയും ധനസമ്പത്ത്യാ നോക്കി വാണിജ്യദൃഷ്ട്യാ പെരുമാറുന്നവർക്കുള്ള ഒരു മുന്നറിയിപ്പാണിത്.

നമ്മുടെ ഈ പിതാമഹസമ്പത്തിനെപ്പററി ഏറെ വിസ്തരിക്കാൻ തോന്നുന്നില്ല. ഇക്കൃതിയിലെ ഗുണാദികളുടെ മാധുര്യഭേദം വിവരിക്കാൻ സന്ദർഭത്തിലും കഴിവില്ല. അനുഭവജ്ഞന്മാർ ആസ്വദിച്ചുതന്നെ അറിയേണ്ടതാണ്. ഞാനാസ്വദിച്ചതിൽ എനിക്കുണ്ടായ അനുഭവം ഇതാണ്: വായിച്ചു പോകുന്തോറും, മഹാനായ ഒരു സാഹിത്യതത്വചിന്തകന്റെ മുമ്പിലാണ് ഞാൻ എത്തിപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതെന്നു തോന്നിക്കൊണ്ടിരുന്നു; എന്നല്ല ചിലപ്പോൾ ഒരുവന്റെയോ ആനന്ദവേദനന്റെയോ മുമ്പിലല്ല ഞാൻ സവിനയം ചെന്നുചേർന്നതെന്നും തോന്നിയിരുന്നു. ഗഹനങ്ങളായ ലോകതത്വങ്ങളിലെത്തിയിരുന്ന മഹാപുരുഷന്മാർ എപ്പോഴും തൊട്ടുരുമ്മിക്കൊണ്ടാണ് നടക്കുക. അവർ തമ്മിൽ അകലുന്നിടത്തുപോലും അതിൽനിന്നു നമുക്കു നല്ലപാഠമേ പഠിക്കാനുണ്ടാവൂ.

സഹൃദയലോകമേ, ആ സഹയാത്രികരുടെ തീർത്ഥയാത്രനോക്കി നിങ്ങളും കൃതകൃത്യരാവുക!

കുട്ടികൃഷ്ണമാരാര്

ഋഷിപ്രസാദം, കോഴിക്കോട് 3
11—7—'67.

ശ്രീ. പി. ശ്രീധരൻപിള്ള ബി. എ.

അവതാരിക

ഗ്രീസിലെ ഏതൻസ് നഗരത്തിനു തൊട്ടുപുറത്തായി "അപ്പോളോ ലൈസിയസ്" എന്ന പേരിൽ സൂര്യദേവതയുടേതായ ഒരമ്പലം പണ്ടുണ്ടായിരുന്നു. അതിന്റെ പ്രാന്തത്തിൽ, പാശ്ചാത്യലോകത്തിലെ ആദ്യത്തേതായ സർവ്വകലാശാല ഇന്നേയ്ക്കു സുമാർ 2300 കൊല്ലം മുമ്പ് ഉദയം ചെയ്തു. "ലൈസിയം" എന്നറിയപ്പെട്ടിരുന്ന ആ വിദ്യാപീഠത്തിന്റെ സ്ഥാപകനും, നേതാവും, അദ്ധ്യക്ഷനും ആയിരുന്നു സുഗൃഹീതനാമാവായ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ.

തന്റെ സർവ്വകലാശാലയിൽ പ്രസംഗങ്ങൾ നടത്താൻ ആ മഹാപണ്ഡിതൻ ചില കുറിപ്പുകൾ എഴുതി തയ്യാറാക്കിയിരുന്നു. അവയാണത്രെ പില്ക്കാലത്ത് വിജ്ഞാനലോകത്തിന്റെ ആദരാതിശയങ്ങൾക്കും മുക്തകണ്ഠമായ പ്രശംസയ്ക്കും ഭാജനമായി ഭവിച്ച "അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൃതികൾ"

ക്രി. പി. 13ാം ശതകത്തിൽ ഈ കുറിപ്പുകൾ കണ്ടെടുക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലായിരുന്നു എന്നുവരികിൽ യൂറോപ്യൻ പരിഷ്കാരത്തിന്റെ ഇന്നത്തെ മുഖചിത്രം പാടേ ഭിന്നമായ ഒരു പ്രകൃതത്തെ അവലംബിച്ചേനെ എന്നത്രേ വിദഗ്ദ്ധപണ്ഡിതന്മാർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. ഇത്രമാത്രം മാഹാത്മ്യവും പ്രാമാണികതയും അർഹിക്കുന്നതായി അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൃതികളിൽ എന്തൊക്കെയാണുള്ളത് എന്നൊരു പ്രശ്നം ഇവിടെ സംഗതമാണ്. പാശ്ചാത്യവിജ്ഞാനകോടിയിൽ ഇന്നു നാം വിലമതിക്കുന്ന എല്ലാപ്പെട്ട ശാസ്ത്ര-സാമൂഹ്യ-സാഹിത്യ ശാഖകളുടേയും അടിത്തറ പാകിയത് മേൽപ്പറഞ്ഞ കൃതികളിലെ സിദ്ധാന്തങ്ങളും, അഭ്യൂഹങ്ങളും, നിഗമനങ്ങളും മറ്റും ആയിരുന്നു എന്നു പറയുമ്പോൾ, അവയുടെ അന്യാദൃശമായ മഹത്വം സുസ്പഷ്ടമാകുമല്ലോ.

തന്റെ ലൈസിയം പ്രസംഗങ്ങളിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൈകാര്യം ചെയ്ത വിഷയങ്ങൾ, വിവിധങ്ങളും സർവ്വതോമുഖങ്ങളും ആയിരുന്നു. വാനശാസ്ത്രം, ജീവതന്ത്രം, സസ്യശാസ്ത്രം, ഊർജ്ജതന്ത്രം, ഭൈഷജ്യം എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഭൗതികശാസ്ത്രങ്ങളും, രാജ്യതന്ത്രം, മനശ്ശാസ്ത്രം, ധർമ്മശാസ്ത്രം (Ethics) തുടങ്ങിയ സാമൂഹ്യവിജ്ഞാനീയങ്ങളും, ഇവയ്ക്കെല്ലാം പുറമേ തർക്കശാസ്ത്രം, സാഹിത്യമീമാംസ എന്നിവയും, അദ്ധ്യാത്മവിദ്യയും അദ്ദേഹത്തിന്റെ സുചിന്തിതങ്ങളായ ദർശനങ്ങൾക്കും, ചർച്ചകൾക്കും ഗവേഷണത്തിനും വിഷയമായി ഭവിച്ചു. സാധകബാധക

ങ്ങളെ ഉന്മൂലനംചെയ്ത് ഒരു പ്രമേയത്തിന്റെ നിജാവസ്ഥ വെളിപ്പെടുത്തുക എന്ന കാര്യത്തിൽ ആ ആചാര്യന്റെ ധിഷണാശക്തി നിസ്തുലവും സർവ്വംകഷവുമായിരുന്നു.

ചുരുക്കത്തിൽ, വസ്തുതകളെ അപഗ്രഥിച്ച് അവയ്ക്കു നിയാമകമായി വർത്തിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനതത്ത്വം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിന് ആർജ്ജവപൂർവ്വം ഒരുമ്പെട്ട ആദ്യത്തെ "ഗവേഷക"നും അരിസ്റ്റോട്ടിലല്ലാതെ മററാരും ആയിരുന്നില്ല. ഇന്ന് നമുക്കു ലഭിച്ചിട്ടുള്ള പാശ്ചാത്യതർക്കശാസ്ത്രം (Logic) അരിസ്റ്റോട്ടിൽ നട്ട തൈ വളർന്ന വന്മരമായതുമാത്രമാണ്. രാഷ്ട്രതന്ത്രവും, ധർമ്മശാസ്ത്രവും മററതെങ്ങുമല്ല. ജീവ-സസ്യശാസ്ത്രങ്ങളിൽ വ്യക്തിധർമ്മങ്ങൾ മുതലായ വർഗ്ഗസ്വഭാവം വെളിപ്പെടുത്താമെന്നും, അതിനും മററും 'മാതൃക'കളുടെ സൂക്ഷ്മമായ പരിശോധനവും പഠനവും അനുപേക്ഷണീയമാണെന്നും ഉള്ള ഗവേഷണതത്ത്വത്തെ ആദ്യമായി ഉന്നയിച്ചതും അദ്ദേഹം തന്നെ ആയിരുന്നു.

സാഹിത്യത്തെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾ, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പൊയറ്റിക്സ്, അതായത് 'കാവ്യകല'യെപ്പററി ഉള്ള പ്രബന്ധം കാവ്യനിർമ്മാണ നിരൂപണ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിലെ ഒരു മൗലികഗ്രന്ഥമായിട്ടിന്നും അദ്യാപി നിലകൊള്ളുന്നു. അതിന്റെ നിർമ്മിതി മുതൽ നാളിതുവരെയുള്ള പാശ്ചാത്യസാഹിത്യത്തിന്റെ അനന്യമായ വളർച്ചയ്ക്കും അന്യാദൃശമായ വികസനത്തിനും പ്രേരകമായിത്തീർന്ന ഉപാധികളിൽ, പ്രമുഖവും, ആദരണീയവും ആധികാരികവുമായുള്ള ആദിമപ്രമാണമായിരിക്കുന്നു അത്. സമുദ്രചാരികൾക്ക് ഒരു ദീപസ്തംഭം എങ്ങനെയോ, അങ്ങനെയാണ് സാഹിത്യനാവികന്മാർക്ക് ഈ ഉത്കൃഷ്ടകൃതി വെളിച്ചം വീശിപ്പോന്നിട്ടുള്ളത്.

പാശ്ചാത്യഭാഷകളിൽ ഇന്നോളം ഉണ്ടായിട്ടുള്ള കവിതയെയും നിരൂപണകലയെയും സംബന്ധിച്ച ലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങൾ എല്ലാംതന്നെ ഈ മൂലകൃതിയെ ഒരു പ്രകാരത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറെറാരു വിധത്തിൽ ഉപജീവിച്ചും, അതിന്റെ പ്രാമാണികതയെ മാനിച്ചും ആണ് രൂപം കൊണ്ടിട്ടുള്ളത്. അതിനോടു കടപ്പാടു കൂടാതെ യാതൊരു സാഹിത്യവിചാരവും യൂറോപ്യൻഭാഷകളിൽ ഉണ്ടായിട്ടില്ല എന്നു പറഞ്ഞാൽ പോലും അത് അത്യുക്തി ആകയില്ല.

അപ്രകാരമുള്ള ആധികാരികതയും അനിഷേധ്യതയും കൈവരിച്ച ഈ ഗ്രീക്കുകൃതിയുടെ ഒരു ശരിയായ ഭാഷാവിവർത്തനവും, അതിലെ പ്രതിപാദ്യങ്ങളെ വിശദീകരിക്കാനായിട്ടു സാമാന്യം വിസ്തരിച്ചുള്ള ഒരു 'ഭാഷ്യ'വും ആണത്രേ എന്റെ സ്നേഹിതൻ ശ്രീ. വേദബന്ധു തന്റെ

“കാവ്യകലയെപ്പററി” എന്ന നിബന്ധനം മുഖേന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നതു്. അതിൽ അദ്ദേഹം സാമാന്യേന മായ വിജയം കൈവരിച്ചിട്ടുണ്ടു് എന്നിവിടെ രേഖപ്പെടുത്തുവാനും സന്തോഷമുണ്ടു്. മലയാളഭാഷ ഉപരിവിദ്യാഭ്യാസത്തിനു് അദ്ധ്യയനമാദ്ധ്യമമാക്കാൻ നിശ്ചയിച്ചു കഴിഞ്ഞ നിലയ്ക്കു് യൂറോപ്യൻ ഭാഷകളിൽ നിന്നു കനപ്പെട്ട ഉത്തമം അടിസ്ഥാനകൃതികളെ വിവർത്തനം ചെയ്യേണ്ടതും, പഠിക്കേണ്ടതും നമുക്കു് ഒരവശ്യകർത്തവ്യമായും പരിണമിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

ശ്രീ. വേദബന്ധുവിന്റെ ധീരമായ ഉദ്യമപരിശ്രമത്തെക്കുറിച്ചു് ഒരു വാക്കുകൂടെ ഇവിടെ സംഗതമാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിനു്, ബൈവാട്ടർ എന്ന ഗ്രീക്കുപണ്ഡിതന്റെ “Aristotle On the Art of Poetry” എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് പരിഭാഷയുമായി ഞാൻ ഒത്തുനോക്കി, ആശയം ചോരാതെയും, കാവ്യശാസ്ത്രത്തിലെ സാങ്കേതികശബ്ദങ്ങളുടെ അർത്ഥവും പ്രയോഗവും ഭാഷയിൽ അതിനെ മലയാളത്തിലാക്കാൻ ശ്രീ. വേദബന്ധുവിനു സാധിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു നിസ്സംശയം പറയാം. ആധുനികപണ്ഡിതന്മാർ വിശദീകരിക്കുന്നതായ ചില ഭാഗങ്ങൾ മൂലത്തിൽ ഉള്ളപോലെ, പരിഷ്കരിച്ചെഴുതിയിട്ടുള്ള ഭാഗം പരിച്ഛേദം വിവർത്തകൻ ഭാഷയിൽ അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതു്.

“കാവ്യകലയെപ്പററി” എന്ന ഈ ഭാഷാനിബന്ധത്തിൽ, മൂലത്തിന്റെ ശരിയർത്ഥമുള്ളതും വ്യാഖ്യയായി, ഭാഷാവിവർത്തകൻ ചെയ്തിരിക്കുന്നതു് രണ്ടു കാര്യങ്ങളാണു്. അരിസ്റ്റോട്ടിൽ കൃതിയിൽ ഉടനീളം ഉള്ള ഉല്ലേഖങ്ങളെയും, സാങ്കേതിക സംജ്ഞകളെയും വേർതിരിച്ചെടുത്തു പ്രത്യേകമായി അവയ്ക്കു് പരിമിതവും കാര്യമാത്രപ്രസക്തവുമായ ഒരു വിവരണം നൽകിയിട്ടുണ്ടു് എന്നതാണു് അവയിൽ ഒന്നാമത്തേതു്. ഇതിൽ ചില സങ്കേതശബ്ദങ്ങളുടെ വിവരണം വേണ്ടത്ര വിസ്തൃതമോ സമ്പൂർണ്ണമോ ആയില്ല എന്നു വന്നേക്കാം. എങ്കിലും, വിദ്യാർത്ഥികളായ ഒരു വിശേഷവിജ്ഞാനകോശത്തിന്റെ അഭാവത്തിൽ, മലയാളവായനക്കാർക്കു് ഗ്രീക്കുപാരമ്പര്യത്തിലെ സംജ്ഞയും പരിചയവും കൂടാതെ വായിച്ചു ഗ്രഹിക്കുവാൻ അവ ഏറിയ ഉപകരിക്കുമെന്നുള്ളതിൽ സന്ദേഹമില്ല.

രണ്ടാമത്തേതു്, “ഒരു അദ്ധ്യയനം” എന്നുള്ള ഭാഗമാണു്. ഇതു് മൂലഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പരപ്പേറിയ ഒരു സംഗ്രഹം ആകുന്നതു്. ആ ഗ്രന്ഥത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ള പല ആശയത്തിന്റെയും സമഗ്രമായ ഒരു പ്രതിരൂപം പരിചയപ്പെടുവാൻ കിട്ടുന്നതിനുവേണ്ടി, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ തന്നെ ധർമ്മശാസ്ത്രം, രാഷ്ട്രതന്ത്രം മുതലായ കൃതികളിൽ നിന്നും, അരിസ്റ്റോട്ടിലിനെപ്പററി അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലശേഷം

അവതാരിക

ഇന്നോളമുള്ള പണ്ഡിതപ്രമുഖന്മാർ രചിച്ചിട്ടുള്ള നിരൂപണകൃതികളിൽ നിന്നും, സംസ്കൃതത്തിൽ സമാന്തരമായുള്ള ലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നിന്നുപോലും, പ്രകരണങ്ങളും സിദ്ധാന്തങ്ങളും മററും ഉദ്ധരിച്ച് ഉദാത്തമായ ഒരു പ്രപഞ്ചനം തന്നെ സംഘടിപ്പിച്ചിരിക്കയാണ് ശ്രീ. വേദബന്ധു ചെയ്യുന്നതു്.

ഈ സാധനയ്ക്കു വേണ്ടി വന്നിട്ടുള്ള അഭ്യാസവും, ശ്രമവും, ക്ലേശസഹിഷ്ണുതയും, ത്യാജ്യഗ്രാഹ്യവിവേചനാകൗശലവും, അനുവാചകന്മാരുടെ അളവററ അഭിനന്ദനത്തിന് അർഹമാവും വിധം തന്നെ ഇതിൽ തെളിഞ്ഞു നില്പുണ്ട്.

ഇക്കാര്യത്തിൽ സംസ്കൃതത്തിലെ പേരുകേട്ട വാർത്തികകാരന്മാരെയാണ് അദ്ദേഹം നമ്മെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നതു്. ഒരു വാർത്തികത്തിന്റെ വേണ്ട "ഉക്താനുക്തദുരുക്താർത്ഥവ്യക്തചിന്ത"യുടെ പടലപിണക്കാതെ തന്നെ, അവ ഒന്നൊന്നായും, കൂട്ടിയിണക്കിയും അദ്ധ്യയനകർത്താവ് തന്റെ ഈ ഭാഷ്യത്തിൽ ബോധപൂർവ്വം പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതായി കാണുവാൻ കഴിയും. ആ യത്നം മൂലകൃതിയുടെ തത്ത്വസാരം സമഞ്ജസമായി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാനുള്ള പ്രക്രിയയുടെ പൂർണ്ണതയ്ക്കു പുഷ്ടി കൂട്ടിട്ടുണ്ട്.

മൊത്തത്തിൽ പറയുന്നതായാൽ, ശ്രീ വേദബന്ധുവിന്റെ നിഷ്കൃഷ്ടവും, അവധാനസഹിതവുമായ ഈ സദ്യമം സഹൃദയലോകത്തിന്റെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കത്തക്കവിധം സമീചീനവും സാരസ്പൃക്കും ആയിട്ടുള്ളതായിട്ടാണ് അനുഭവപ്പെടുന്നതു്. വിശ്വസാഹിത്യശേവധിയിലെ പല അമൂല്യരത്നങ്ങളേയും, ഇതേരീതിയിൽ, ഇതേപാകത്തിൽ മലയാളപ്പെടുത്തി എടുത്ത് അദ്ദേഹം മേലും കൈരളിക്കു കാഴ്ചവയ്ക്കുമെങ്കിൽ അത് നമുക്കൊരു വിലയററ നേട്ടമായിരിക്കും.

ആറന്മുള
11-7-66

പി. ശ്രീധരൻപിള്ള



കാവ്യകലയെ പററി

വിവർത്തനവും കുറിപ്പുകളും

സമർപ്പിതം

പഞ്ചാബ് ഹൊഷ്യാർപുരം വിശ്വേശ്വരാനന്ദ വൈദികശോധ സംസ്ഥാനത്തിന്റെ സംസ്ഥാപകനും, ആജീവനാന്തസഞ്ചാലകനും, വേദവേദാങ്ഗപാരംഗതനും, ബഹുഗ്രന്ഥപ്രസാധകനും, മാനവതാധർമ്മപരിപാലകനും, ആസ്വാദാസ്ഥാസ്പദവുമായ **ആചാര്യവിശ്വബന്ധു M.A. ശാസ്ത്രി M. O. L., D. Litt** (*h.c.*) **O d'A** (**Fr.**) **Kt. C. T. (It.)** etc., വിന്



ത്വദീയകരുണാകണാദ് വിവിധധർമ്മമാഹാത്മ്യയേ
സമാദരസുരക്ഷണം സകലധർമ്മസാരേഷു മേ
യഥാ സകലമാനവേ സമരസാഗരാവേഹ്യതാത് —
ത്വദീയചരണാംബുജേ സമുപഹാര ഏഷോർപ്പിതഃ

ഉള്ളടക്കം



മൂന്നാം പുസ്തകം

നാലാം പുസ്തകം

അഞ്ചാം പുസ്തകം

* * * *

പരിശിഷ്ടങ്ങൾ

തെററും തിരുത്തും

പേജ്	വരി	തെററ്	തിരുത്ത്
4	26	ഖിലാനിലെസിതം	ഖിലാനിലേസിതം
11	34	ആസംഭവും	ആഡംബരവും
21	3	ദയവും	ഭയവും
31	10	വിശവുമാ	വിശദവുമാ
36	27	ക്രിയയോ കൂടിയോ	ക്രിയയോ
39	17	പുതിയായി	പുതിയതായി
52	18	എന്നാ ചെയ്തപോലെ	എന്ന് ചെയ്തപോലെ

[മൂല ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ വിവർത്തനത്തിലെ മുഖ്യമായവ മാത്രമേ ഇതിൽ തിരുത്തിയിട്ടുള്ളൂ. ബാക്കി പ്രകരണമനുസരിച്ചു തിരുത്തിവായിക്കാൻ വാചകവൃന്ദത്തിന്ന ദയവുണ്ടാകണമെന്ന അഭ്യർത്ഥിക്കുന്നു |



കാവ്യകലയെപ്പററി*

ഒന്നാം പുസ്തകം

കാവ്യത്തിന്റേയും മുഖ്യമായ കാവ്യഭേദങ്ങളുടേയും സാമാന്യവും, താരതമ്യാത്മകവുമായ സമീക്ഷ

പ്രാരംഭികം

പൊതുവേ കാവ്യകലയേയും, അതിന്റെ പല പിരിവുകളേയും പററി, ഓരോന്നിന്റേയും വിശേഷമായ ഗുണമെന്തെന്നു പരിഗണിച്ചുകൊണ്ടു്, പ്രതിപാദിക്കുവാൻ ഞാനുദ്ദേശിക്കുന്നു. നല്ല കാവ്യത്തിനു് തീർച്ചയായും വേണ്ടുന്ന വസ്തുവിന്യാസം, അല്ലെങ്കിൽ കഥാനകത്തിന്റെ ഘടന, കാവ്യഭേദങ്ങളിൽ ഓരോന്നിന്റേയും അംശങ്ങളുടെ എണ്ണവും സ്വരൂപവും, അതുപോലെ പ്രസ്തുത ചർച്ചയുമായി വേഴ്ചയുള്ള മററു വിഷയങ്ങൾ, ഇവ ഈ സമീക്ഷയിൽ ഉൾപ്പെടും. അതിനാൽ, സ്വാഭാവികമായ ക്രമമനുസരിച്ചു്, മുൻപന്തിയിൽ നില്ക്കുന്ന തത്വങ്ങൾ തൊട്ടു് നിരൂപണമാരംഭിക്കാം.

2. അനുകരണം

മഹാകാവ്യം,[1] ദുഃഖാന്തനാടകം,[2] പ്രഹസനം,[3] താണ്ഡവഗീതം,[4] വേണുവിലൂടെയും വീണയിലൂടെയും പുറപ്പെടുംപോലെയുള്ള അധികാംശം സംഗീതഭേദങ്ങൾ, ഇവ ഓരോന്നും അതാതിന്റെ സാമാന്യമായ സ്വരൂപം നോക്കുന്നതായാൽ, അനുകരണത്തിന്റെ പ്രകാരം മാത്രമാണു്. എങ്കിലും സാധനത്തിന്റേയും, വിഷയത്തിന്റേയും, രീതിയുടേയും ഭേദം പോലെ, ഓരോ അനുകരണവും മററതിൽനിന്നു ഭിന്നമാകുന്നു.

3. അനുകരണസാധനം

ചിലർ മനഃപൂർവ്വമായ ശില്പകൌശലംകൊണ്ടോ, അല്ലെങ്കിൽ അഭ്യാസസിദ്ധമായ വെറും തഴക്കം കൊണ്ടോ, രൂപമോ, നിറമോ,

---

* ‘പെരി പോയെതികേസ്’ എന്നാണു് മൂലത്തിന്റെ ഗ്രീക്കുനാമം. പെരി = പററി പോയെതികേസ് = കാവ്യകലയെ. അരിസ്റ്റോതലെസ് എന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്റെ പേരാണു് അരിസ്റ്റോട്ടൽ എന്നു് ഇംഗ്ലീഷിൽ മാറിയിരിക്കുന്നതു്. ഇതിൽ സർവ്വത്ര ഗ്രീക്കിലെ ഉച്ചാരണമാണു് അനുസരിച്ചിരിക്കുന്നതു്.

1. കുറിപ്പുകൾ നോക്കുക.

സ്വരമോ സാധനമാക്കി, വേറെ വേറെ വിഷയങ്ങളെ അനുകരിക്കയും വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുംപോലെ, മുമ്പു പറഞ്ഞ കലകളിൽ സാമാന്യേന ലയം, ഭാഷ, സ്വരസംഗീതം, ഇവയിൽ ഒന്നോ, പലതോ സാധനമാക്കി അനുകരണം നടത്തുന്നുണ്ട്.

ഉദാഹരണത്തിന്, വേണുവിലൂടെയോ വീണയിലൂടെയോ പുറപ്പെടുന്ന സംഗീതത്തിലും, അതുപോലെ, മൗലികമായി അതിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ലാത്ത, ഇടയന്റെ പുല്ലാങ്കുഴൽവായനപോലെയുള്ള കലകളിലും, കേവലം സ്വരസംഗീതവും, ലയവുമേ പ്രയോഗിക്കാറുള്ളൂ. നൃത്തത്തിലാണെങ്കിൽ, ലയം മാത്രം ഉപയോഗപ്പെടുന്നു–സ്വരസംഗീതം വേണ്ട. നൃത്തത്തിൽ സ്വഭാവവും, വികാരവും, ചേഷ്ടിതവും, ലയമിണങ്ങിയ ആംഗ്യക്രിയകൾ കൊണ്ട്, അനുകരിച്ചുവരുന്നു.

ഇനിയും പേരിട്ടുകഴിയാത്ത വേറൊരു കലയുണ്ട്.[5] ഭാഷയെ മാത്രം സാധനമാക്കി ചെയ്യുന്ന അനുകരണമാണത്. ആ ഭാഷ ഗദ്യമാകാം, പദ്യവുമാകാം. പദ്യമാണെങ്കിൽതന്നെയും ഒരേ വൃത്തത്തിലോ പല വൃത്തങ്ങളിലുമോ ആകയും ചെയ്യാം. സോഫ്രോണിന്റെയോ[6], ക്സെനാർഖസിന്റെയോ[7] വിഡംബനങ്ങളെയും[8], സോക്രട്ടീസിന്റെ[9] സംവാദങ്ങളെയും, അതേ സമയം, ത്രിമാത്രികവൃത്തത്തെയും[10] വിലാപഗാന[11]ത്തെയും, അല്ലെങ്കിൽ മറ്റേതെങ്കിലും വൃത്തത്തിലെ കാവ്യാത്മകമായ അനുകരണത്തെയും അടക്കി കുറിക്കുന്ന സാമാന്യസംജ്ഞ നമുക്കില്ല. കവി എന്നോ, കർത്താവെന്നോ പദ്യത്തിന്റെ നാമത്തോടുചേർത്തു പറയുകയേ നാം ചെയ്യാറുള്ളൂ. വിലാപഗാനകവികൾ, അല്ലെങ്കിൽ മഹാകാവ്യകർത്താക്കൾ എന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ, അവർ കവികളായതു അനുകരണത്തെ ആശ്രയിച്ചല്ല, വൃത്തത്തെ ആശ്രയിച്ചാണ് എന്നു തോന്നും. ചികിത്സാരീതിയെയോ, പ്രകൃതിശാസ്ത്രത്തെയോ പറ്റി പദ്യത്തിൽ പ്രബന്ധം ചമയ്ക്കുന്ന ആളെ പോലും കവിയെന്നുവിളിക്കുക നാട്ടുനടപ്പായിട്ടുണ്ട്. ഹോമെറസി[12]നും എംപെഡോക്ലീസിനും[13] തമ്മിൽ, അവരിരുവരും കൈകാര്യം ചെയ്ത വൃത്തം ഒന്നാണെന്നതല്ലാതെ വേറെ സാമ്യമില്ല. ഹോമെറസ് കവിയാണെന്നു പറയുന്നതിൽ തീർച്ചയായും തെറ്റില്ല; എന്നാൽ, എംപെഡോക്ലീസിന് കവി എന്നതിനെക്കാൾ ചേരുന്ന പേര് പ്രകൃതിശാസ്ത്രപണ്ഡിതനെന്നതാണ്.

അന്യഥാ, ഖൈരമോൻ[14] തന്റെ കെൻതാഉരസ്[15] എന്ന കൃതിയിൽ എല്ലാതരം വൃത്തങ്ങളും വിചിത്രമായി കലർത്തിയിരിക്കുംപോലെ, ഏതെങ്കിലും പുസ്തകമെഴുതുന്നയാൾ തന്റെ പദ്യാത്മകമായ അനുകരണത്തിൽ എല്ലാ വൃത്തങ്ങളും കൂട്ടിക്കലർത്തുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം, മുമ്പു പറഞ്ഞ ലക്ഷണമനുസരിച്ച്, കവിയെന്ന സാമാന്യമായ പരിഭാഷയിൽ ഉൾപ്പെട്ടുപോകും.

ഈ ഭേദങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഇതിലധികം വിസ്തരിക്കുന്നില്ല. മുകളിൽവിവരിച്ച സാധനങ്ങളെല്ലാം—ലയം, രാഗം, വൃത്തം ഇതുമൂന്നും—

ഇണങ്ങുന്ന ചില കലകളുണ്ട്. താണ്ഡവഗീതവും, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യവും, ദുഃഖാന്തനാടകവും, പ്രഹസനവും ഇവയിൽ അന്തർഭവിക്കും. പക്ഷേ, താണ്ഡവഗീതത്തിലും, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യത്തിലും ഈ സാധനങ്ങൾ ഒന്നിച്ചും, മററു രണ്ടിലും ഒരു സാധനമോ, മററു ചിലപ്പോൾ, വേറൊരു സാധനമോ, വേറെ വേറെ ആയും പ്രയോഗിക്കാറുണ്ടെന്ന വിശേഷത ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്.

അനുകരണോപകരണത്തെ ആശ്രയിച്ച് ഓരോ കലയിലുമുണ്ടാകുന്ന ഭേദം ഇപ്രകാരത്തിലാകുന്നു.

4. അനുകരണവിഷയം

* കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന വ്യക്തികളാണ് അനുകരണത്തിന്റെ വിഷയം. അവർ ഉത്തമന്മാരോ അധമന്മാരോ ആയിരിക്കും. മുഖ്യമായി ആചരണപരമായ സ്വഭാവത്തെ ആസ്പദിച്ചു ചെയ്ത വിഭാഗമാണിതു്. സ്വഭാവത്തിൽ കാണുന്ന ഭേദത്തിന്റെ നിദാനം സദ്വൃത്തിയും ദുർവൃത്തിയുമാണല്ലോ. അങ്ങനെ നമുക്ക് അവരെ യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തിന്റെ ശ്രേഷ്ഠമോ, ഹീനമോ, വാസ്തവികമോ ആയ രൂപം അവതരിപ്പിക്കേണ്ടിവരുമെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. ഇതുതന്നെയാണു ചിത്രമെഴുത്തിലും നടക്കുന്നതു്. പോളിഗ്നോട്ടോസ്[16] മനുഷ്യന്റെ ഭവ്യതരവും, പൌസോൺ[17] ഹീനതരവും, ദിയോനൂസിയോസ്[18] യഥാർത്ഥവുമായ രൂപം വരച്ചു.

അനുകരണത്തിന്റെ ഏവംവിധമായ ഓരോ രീതിയിലും ഈ ഭേദങ്ങൾ വ്യക്തമാകുമെന്നും, ഇങ്ങനെ വേറെ വേറെ വിഷയങ്ങളെ അനുകരിക്കുകമൂലം ഓരോ രീതിയും വേറെ വേറെ അനുകരണഭേദമായ്ത്തീരുമെന്നും സ്പഷ്ടമാണല്ലോ. നൃത്യത്തിലും, വേണുവോ വീണയോ വായിക്കുന്നതിലും, അപ്രകാരം ഗദ്യമോ അല്ലെങ്കിൽ സംഗീതമല്ലാത്ത പദ്യമോ ആയ എല്ലാതരം ഭാഷയിലും ഈ വൈചിത്ര്യം കാണാൻ കഴിയും. മനുഷ്യനെ അവന്റെ യഥാർത്ഥനിലയിലുമേറെ ശ്രേഷ്ഠനാക്കി ഹോമറെന്നും, വാസ്തവികതപോലെ ക്ലിയോഫോണും,[19] അതിൽനിന്നു നികൃഷ്ടനാക്കി വ്യംഗ്യകാവ്യങ്ങളുടെ പ്രഥമനിർമ്മാതാവായ താസിയാക്കാരൻ ഹെഗമോനും,[20] ദെലിയാദ്[21] രചിച്ച നിക്കോഖാരെസ്സും[22] ചിത്രീകരിച്ചു.

താണ്ഡവഗീതത്തിലും, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യത്തിലും, ഗോളാക്ഷരാക്ഷസന്മാരുടെ[23] ചിത്രം തിമോഥെയൂസ്[24] ഒരേതരത്തിലും, ഫിലോക്സെനസ്[25] വേറൊരുതരത്തിലും അവതരിപ്പിച്ചിരിക്കുംപോലെ, മനുഷ്യന്റെ വിഭിന്നമായ രൂപങ്ങൾ ചിത്രണം ചെയ്യാം.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും പ്രഹസനത്തിലും ഈ ഭേദം കാണാവുന്നതാണ്. മനുഷ്യന്റെ യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഹീനതരമായതിന്റെ ചിത്രം പ്രദർശിപ്പിക്കുക പ്രഹസനത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമാകുന്നു; ദുഃഖാന്തനാടകമാകട്ടെ, ഭവ്യതരമായതു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു.

5. അനുകരണരീതി.

മൂന്നാമതൊരു ഭേദം കൂടിയുണ്ടു്: വിഷയങ്ങളെ അനുകരിക്കുന്ന രീതി (=വിധി) യെ സംബന്ധിച്ചതാണതു്. അനുകരണത്തിന്റെ സാധന (=ഉപകരണ)മൊന്നായിരിക്കയും, വിഷയമൊന്നായിരിക്കയും ചെയ്താൽ തന്നെയും കവി, ഒന്നുകിൽ ആഖ്യാനത്തിലൂടെയോ—വേണമെങ്കിൽ അവിടെയും, ഹോമറസ്സ് ചെയ്യുംപോലെ, മററു പാത്രങ്ങളെ കൊണ്ടു പറയിച്ചോ, അഥവാ സ്വയമേവ പറഞ്ഞിട്ടോ—അല്ലെങ്കിൽ തന്റെ എല്ലാ പാത്രങ്ങളെയും സജീവവും, സചേഷ്ടവും, ജാഗരൂകവുമാക്കി അവതരിപ്പിച്ചിട്ടോ അനുകരണം നിർവ്വഹിക്കുന്നു.

ഇപ്രകാരം, ആരംഭത്തിൽ ഞാൻ പറഞ്ഞുവന്നതുപോലെ, കലാത്മകമായ അനുകരണങ്ങളിൽ ഭേദം വരുത്തുന്ന ഉപാദാനം മൂന്നാണു്: സാധനം, വിഷയം, രീതി.

അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ, സോഫോക്ലിസ്,[26] ഹോമറസിനെപ്പോലെ അനുകർത്താവാകുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഇരുവരും ഉത്കൃഷ്ടമായ സ്വഭാവരൂപങ്ങളെ അനുകരിക്കയാണു ചെയ്യുന്നതു്. അതേസമയം സോഫോക്ലിസ് അരിസ്റ്റോഫേനസിനു[27] സമനാണുതാനും: ഇരുവരും സജീവരും, സചേഷ്ടരും, ജാഗരൂകരുമായ വ്യക്തികളെ അനുകരിക്കുകയാണല്ലോ ചെയ്യുന്നതു്. വിശേഷവ്യക്തികളുടെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഈ കാവ്യങ്ങൾക്കു്, തൽക്കാരണത്താൽ, നാടകമെന്ന പേരുണ്ടായതായി ചിലർ പറയുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകവും പ്രഹസനവും ഒന്നാമതു് ആവിഷ്കരിച്ചവർ തങ്ങളാണെന്നു് ഡോറിയന്മാർ അഭിമാനിക്കുന്നതു് ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണു്. പ്രഹസനം ആവിഷ്കരിച്ചതു തങ്ങളാണെന്നു് മെഗറിക്കർ അവകാശപ്പെടുന്നുണ്ടു്. തങ്ങളുടെ ജനായത്തരീതിയിൽനിന്നു് ഉയർന്നതാണു് പ്രഹസനമെന്നു് ഗ്രീസിൽ പാർക്കുന്ന മെഗറിക്കർ മാത്രമല്ല, സിസിലിയിലെ മെഗറിക്കർകൂടി പറയുന്നുണ്ടു്. കിയോനിഡേസിനും,[28] മാഗ്നേസിനും[29] എത്രയോ മുമ്പു ജീവിച്ച എപിക്കാർമസ്‌കവി[30] അന്നാട്ടുകാരനാണെന്നതാണു് അവരുടെ മതത്തിന്റെ ഉപോദ്ബലകം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തെപ്പററിയും പെലോപൊന്നേസ്സിലെ[31] ചില ഡോറിയന്മാർ ഇമ്മാതിരി അവകാശപ്പെടുന്നു. സ്വപക്ഷം സമർത്ഥിക്കുവാൻ അവർ ഭാഷാസാക്ഷ്യം ഉന്നയിക്കുന്നു. അതിർത്തിപ്രദേശങ്ങളിലെ ഗ്രാമങ്ങളെ കുറിക്കുന്നതിനു് തങ്ങൾ 'കോമൈ' എന്ന ശബ്ദവും, അഥേൻസ്‌കാർ 'ദേമോയി' എന്ന ശബ്ദവുമാണു് ഉപയോഗിക്കാറു പതിവെന്നു് അവർ പറയുന്നു.[32] മാനം കെട്ടതി ഗ്രാമത്തിൽനിന്നു ബഹിഷ്കൃതരായിട്ടു് കുടിൽതോറും അലഞ്ഞുതിരിയുന്നവരെന്ന അർത്ഥത്തിലാണു് പ്രഹസനക്കാർക്കും അഭിനേതാക്കൾക്കും 'കാമഡിയൻ' (=കോമോഇദോസ്) എന്ന പേരുണ്ടായതെന്നും, 'വെളിപ്പെടുത്തുക' എന്ന അർത്ഥമുള്ള 'കോമ്ദേസൈൻ' ശബ്ദത്തിൽ നിന്നല്ല ആ പേരുണ്ടായതെന്നും അവർ കരുതുന്നു. 'ചെയ്യുക'

(= കാര്യവ്യാപാരത്തിലേർപ്പെടുക) എന്ന അർത്ഥം പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ 'ഡ്രാൻ' എന്ന ശബ്ദമാണ് ഡോറിക്കയിലുള്ളതെന്നും, അഥേനിയയിൽ അതേ അർത്ഥം തരുന്ന ശബ്ദം 'പ്രത്തെഇൻ' ആണെന്നും അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നുമുണ്ട്.

അനുകരണത്തിന്റെ രീതിഭേദങ്ങളേയും, എണ്ണത്തെയും സ്വരൂപത്തെയുംപററി ഇതിലധികം ചർച്ചചെയ്യേണ്ടതില്ലല്ലോ.

6. കാവ്യോദയം [33]

(i) അനുകരണം

കവിതയുടെ മൂലഭൂതമായ ഹേതു സാമാന്യമായി രണ്ടാണ്. രണ്ടിന്റെയും വേര് മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ അടിയററം ചെന്നുകിടക്കുന്നുമുണ്ട്. ഒന്നാമതു്, ശൈശവം മുതല്ക്കേ മനുഷ്യനിൽ സഹജമായി നിഹിതമാണ് അനുകരിപ്പാനുള്ള വാസന. മറെറല്ലാ പ്രാണികളേയുമപേക്ഷിച്ച് മനുഷ്യൻ ഏററവും കൂടുതൽ അനുകരണശീലനാകുന്നു. ആരംഭത്തിൽ അവൻ എല്ലാം അഭ്യസിക്കുന്നതു് അനുകരണം വഴിയാണ്. മനുഷ്യനും മററു ജീവികൾക്കും തമ്മിൽ ഇതാണ് വ്യത്യാസം. അനുകൃതമായ വസ്തു തരുന്ന ആനന്ദം അല്പമല്ല. അനുഭവംതന്നെയാണിതിനു സാക്ഷി. ഏതു വസ്തുവിന്റെ പ്രത്യക്ഷദർശനം ക്ലേശകരമാണോ, അതിന്റെ ഭാവനാരൂപമായ പ്രതികൃതി ആഹ്ലാദപ്രദമായിരിക്കുമെന്നതു് അനുഭവസിദ്ധമാണല്ലോ. അതിററ ജുഗുപ്സ ഉളവാക്കുന്ന ഉറുമ്പിന്റെയോ, ശവത്തിന്റെയോ പ്രതികൃതിയായ രൂപം ഉദാഹരണമായെടുക്കാവുന്നതാണ്. കാരണം മറെറാന്നല്ല; ജ്ഞാനോപാർജ്ജനം മൂലം കൈവരുന്ന ആനന്ദാനുഭൂതി അസീമമാണ്. തത്ത്വജ്ഞാനികൾക്കുതന്നെയല്ല, വെറും സാധാരണമായ അറിവു സമ്പാദിക്കുവാൻതക്ക കെല്പില്ലാത്ത വ്യക്തികൾക്കുപോലും അനുഭവപ്പെടുന്ന വസ്തുതയാണിതു്. ഏതെങ്കിലും പ്രതികൃതി കണ്ടിട്ട്, അതിന്റെ ഭാവനയിൽനിന്നു് അവനു് ഏതെങ്കിലും അറിവു് ഉണ്ടാകുന്നതിനാലോ, "ഓഹോ, അവൻതന്നെയാണല്ലോ ഈ വ്യക്തി" എന്ന സംതൃപ്ത്യാത്മകമായ നിർണ്ണയത്തിലെത്താൻ കഴിയുന്നതിനാലോ ആണ് മനുഷ്യൻ ആനന്ദിക്കുന്നതു്. മൂലവസ്തു കണ്ടിട്ടില്ലാത്തവന്റെ ആനന്ദം അനുകരണപ്രാപ്തമായിരിക്കയില്ല, അതു ചിത്രണത്തെയോ, വർണ്ണയോജനയെയോ, മറെറന്തെങ്കിലും ഉപാദാനത്തെയോ ആശ്രയിച്ചതായിരിക്കയേ ഉള്ളൂ.

(ii) സ്വരസംഗവും ലയവും

അപ്പോൾ, അനുകരണം നമ്മുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ ഒരു സഹജവൃത്തിയാകുന്നു. രണ്ടാമത്തു്, സ്വരസംഗവും ലയവും ഇണക്കുവാനുള്ള വാസനയാണ്. സ്പഷ്ടമായി ലയത്തിന്റെ ഭാഗമാണ് വൃത്തസജ്ജീകരണം. തന്മൂലം ഈ സഹജശക്തി ഉണ്ടായിരുന്നവർ ക്രമേണ തങ്ങളുടെ വിശിഷ്ടവൃത്തികളെ വികസിപ്പിച്ചിട്ട്, അവസാനം അപരിഷ്കൃതമായ ആശുകവിത രചിച്ചുപോന്നു. അതാണ് കാവ്യത്തിന്റെ ഉറവിടം.

7. കാവ്യവികാസം.

പിന്നീട് രചയിതാവിന്റെ വ്യക്തിഗതമായ സ്വഭാവഭേദമനുസരിച്ച്,[34] കവിതാധാര രണ്ടായി പിരിഞ്ഞു്, രണ്ടുദിക്കിലേക്ക് ഒഴുകി. ഗംഭീരസ്വഭാവികളായ രചയിതാക്കൾ ഉദാത്തമായ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളെയും, സത്തുക്കളുടെ ചേഷ്ടിതങ്ങളെയും അനുകരിച്ചു; ക്ഷുദ്രവൃത്തിയുള്ളവർ അധമന്മാരുടെ കാര്യങ്ങളെ അനുകരണവിഷയമാക്കി. ഒന്നാമത്തെ വകുപ്പിൽപെട്ടവർ ദേവസ്തുതികളും യശോധനികളായ മഹാന്മാരെ സംബന്ധിച്ച പ്രശസ്തികളും എഴുതിയതുപോലെ, രണ്ടാമത്തെ കൂട്ടർ ആദിമമായ വ്യംഗ്യകാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചു.

ഹോമറസിനു മുമ്പ് ജീവിച്ചിരുന്ന ഏതെങ്കിലും കവി രചിച്ചതാണെന്നു പറയാവുന്ന യാതൊരു വ്യംഗ്യകാവ്യവും ഇന്നു കാണുന്നില്ല. എങ്കിലും അത്തരം കവികൾ അന്നു് ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നു തീർച്ചയാണ്.

ഹോമറസിന്റെ മർഗിതെസ്സും,[35] മററു പല കൃതികളും പിന്നീടുണ്ടായ പലരുടെ രചനകളും ദൃഷ്ടാന്തമായി എടുത്തു നോക്കുന്നതായാൽ, ഹോമറസിനുശേഷം അവയ്ക്കു ക്രമേണ വളരാൻ കഴിഞ്ഞുവെന്ന് ഊഹിക്കാവുന്നതാണ്. നല്ലവണ്ണം ഇണങ്ങുന്ന വൃത്തങ്ങൾ അവയിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്നും അവ ലഘുഗുരുമാത്രികം അഥവാ അയംബിത വൃത്തം[36]മെന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധവുമാണ്. ആളുകൾ പ്രായേണ അന്യരെ കളിയാക്കുമ്പോൾ ഈ വൃത്തത്തിലാണ് പരിഹസിക്കാറു പതിവ്. ഇങ്ങനെ പുരാതനകവികളെ പൊതുവെ രണ്ടു് ഇനത്തിൽ പെടുത്താം, ഒരു കൂട്ടർ പുരാണകവികൾ, മററു കൂട്ടർ വ്യംഗ്യകവികൾ.

ഗംഭീരമായ പുരാണരീതി അനുസരിക്കുന്ന കവികളിൽ ശ്രേഷ്ഠൻ ഹോമറസാകുന്നു. നാട്യരൂപത്തിന്റെയും അനുകരണനൈപുണ്യത്തിന്റെയും സുന്ദരമായ സംശ്ലേഷണം ഹോമറസിന്റെ കാവ്യത്തിൽ മാത്രമേ ലഭ്യമാകയുള്ളു. അവ്വണ്ണം വ്യക്തിപരമായ വ്യംഗ്യകൃതിക്കു പകരം, ഉപഹാസ്യതത്വങ്ങൾക്കു നാട്യരൂപം നൽകി പ്രഹസനത്തിന്റെ മാതൃക ഒന്നാമതു വരുത്തിയതും മററാരുമല്ല. ഹോമറസിന്റെ മർഗിതെസിനു പ്രഹസനത്തോടുള്ള ബന്ധം, ഈലിയദിനും[37] ഒഡ്ഡിസ്സി[38]യും ദുഃഖാന്തനാടകത്തോടുള്ളതാണെന്നു ധരിക്കണം. രണ്ടിനത്തിലും പെട്ട കവികൾ താന്താങ്ങളുടെ സ്വാഭാവികമായ വേറെ വേറെ വൃത്തികളോടൊത്തു വളർന്നുവരവെ, സഹജമായി ഉടലെടുത്തതാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെയും പ്രഹസനത്തിന്റെയും വിശിഷ്ടമായ രൂപം. അവഗീതകാരന്മാർ പ്രഹസനമെഴുതിപ്പോന്നു. എങ്കിലും മഹാകാവ്യകർത്താക്കളുടെ മാന്യസ്ഥാനം കിട്ടിയതു ദുഃഖാന്തനാടകകർത്താക്കൾക്കായിരുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, നാട്യകല അന്നു പരിപക്വവും ഉൽകൃഷ്ടവുമാംവിധം വികസിച്ചുവരികയായിരുന്നു

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വിവിധമായ അംഗങ്ങൾ അന്ന് അതാതിന്റെ പൂർണ്ണമായ വികാസം പ്രാപിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നുവോ, ഇല്ലയോ എന്നും, അതിന്റെ ഗുണദോഷപരിഗണന നിരപേക്ഷമായാണോ, അല്ലെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകലോകവുമായി ബന്ധപ്പെടുത്തി സാപേക്ഷമായാണോ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതെന്നുമുള്ള പ്രശ്നം ഈ സമീക്ഷയിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നില്ല.

8. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെയും പ്രഹസനത്തിന്റെയും വികാസം

ചുരുക്കി പറയുന്നതായാൽ, ദുഃഖാന്തനാടകവും, പ്രഹസനവും, അവയുടെ പ്രാരംഭദശയിൽ, ആവശ്യമനുസരിച്ച് തത്കാലം അവതരിപ്പിച്ചുവന്ന കേവലം ആശുകൃതികളായിരുന്നത്രെ. ഒന്ന് താണ്ഡവഗീതകർത്താക്കളും, മററത് ലൈംഗികഗീതികളുടേയും ഉന്നയിച്ചു. ലൈംഗികഗീതങ്ങൾ[39] ഇപ്പോഴും നമ്മുടെ നഗരങ്ങളിൽ പലതിലും പ്രചാരത്തിലുണ്ടല്ലോ.

ദുഃഖാന്തനാടകം മന്ദം മന്ദം വളർന്നു; പുതിയ പുതിയ ഘടകങ്ങൾ തെളിഞ്ഞുവരുന്നതോടെ, അവയോരോന്നും മുറയ്ക്ക് വികസിച്ചു പൂർണ്ണതയിലേക്കു നീങ്ങി. അങ്ങനെ, അനേകം പരിവർത്തനങ്ങൾ കഴിഞ്ഞ്, ഒടുവിൽ അതിന്റെ സഹജമായ ആകാരത്തിലെത്തിയിട്ട്, അവിടെ ഉറച്ചുനിന്നു.

ഐസ്കിലസ്[40] അതിൽ രണ്ടാം പാത്രം ചേർത്തിണക്കി, വൃന്ദഗാനത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കുറച്ചു, സംവാദത്തിനു പ്രാമുഖ്യം നൽകി. അനന്തരം സോഫോക്ലിസ് പാത്രങ്ങളുടെ എണ്ണം മൂന്നാക്കി വർദ്ധിപ്പിച്ചു, ദൃശ്യസംവിധാനം ഉൾപ്പെടുത്തി. എന്നാൽ, ലഘുകഥാനകം വെടിഞ്ഞ് വിസ്തൃതകഥാനകം വരിച്ചതും, മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന വ്യംഗ്യാത്മകമായ വിഷമശബ്ദങ്ങൾക്ക്[41] പകരം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനൊത്ത ഗംഭീരരീതി പ്രയോഗിച്ചുതുടങ്ങിയതും ഏറെ കഴിഞ്ഞിട്ടാണ്. ഗുരുലഘുക്രമത്തിലുള്ള[42] ദ്വിമാത്രികമായ ചതുഷ്പദിയുടെ സ്ഥാനം, ലഘുഗുരുക്രമത്തിലുള്ള ദ്വിമാത്രികവൃത്തത്തിനു ലഭിച്ചു. കവിത വ്യംഗ്യാക്ഷരിയായിരിക്കുമ്പോഴും, നൃത്തത്തിൽ അതിനു കൂടുതൽ ഇണങ്ങാൻ കഴിഞ്ഞപ്പോഴുമാണ് ചതുഷ്പദികൾ[43] ഉപയോഗിച്ചുവന്നത്. സംവാദം ചേർത്തതോടൊന്നിച്ച്, ഉപയോഗയോഗ്യമായ വൃത്തങ്ങളും പ്രകൃതിതന്നെ അന്വേഷിച്ചെടുത്തുവെന്നു തോന്നുന്നു. സംവാദത്തിന് എല്ലാററിലുമധികം യോജിച്ച വൃത്തം ദ്വിമാത്രികമാണല്ലോ. മററു വൃത്തങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ച് ദ്വിമാത്രികവൃത്തമാണ് സംവാദത്തിൽ സർവ്വത്ര ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതെന്ന കീഴ്നടപ്പ് ഇതിനു നല്ല തെളിവാകുന്നു. ഷട്പദിയിലും ചുരുക്കം ചിലപ്പോൾ സംവാദം നടക്കാം, എന്നാൽ അവിടെ സംവാദത്തിന്റെ സഹജമായ രോചകത പരിത്യജിക്കേണ്ടിവരും.

ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടേയും അങ്കങ്ങളുടേയും സംഖ്യാവ്യവധി, പരമ്പരയാ ഉപദിഷ്ടമായ മററു ഉപാദാനങ്ങൾ, ഇവകൂടി വിവേചിച്ചുകഴിഞ്ഞുവെന്നു ധരിച്ചുകൊള്ളണം. അവ മുഴുവൻ വിസ്തരിച്ചു നിരൂപിക്കുക തീർച്ചയായും ലഘുവായ കാര്യമല്ല.

9. നിർവ്വചനങ്ങൾ

(i) പ്രഹസനം.

ഞാൻ മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, നികൃഷ്ടരായ പാത്രങ്ങളുടെ അനുകരണമാണു പ്രഹസനം. ഇവിടെ നികൃഷ്ടമെന്ന ശബ്ദത്തിനർത്ഥം ദുഷ്ടമെന്നല്ല. വാസ്തവത്തിൽ ഉപഹാസ്യം കുരൂപത്തിന്റെ പിരിവാണല്ലോ. അതിലെ ദോഷം അഥവാ ഭംഗിക്കുറവ് ക്ലേശപ്രദമോ അനർത്ഥമോ അല്ല. പ്രത്യക്ഷമായ ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം പറയുന്നതായാൽ, പ്രഹസനത്തിൽ അണിയുന്ന കൃത്രിമമായ മുഖാകൃതി, വിരൂപവും ഭംഗിയില്ലാത്തതുമാണെന്നിരിക്കിലും, ക്ലേശകരമാകുന്നില്ല.

മുറയ്ക്ക് ഏതെല്ലാ പരിവർത്തനം കടന്നാണ് ദുഃഖാന്തനാടകം വികസിതാവസ്ഥയിലെത്തിയതെന്നും, ആരൊക്കെയാണതിന്റെ പ്രയോക്താക്കളെന്നും നമുക്കറിയാം. എന്നാൽ പ്രഹസനത്തിന് അത്തരം ഒരു ചരിത്രമില്ല. ആരംഭകാലത്തു് അതിൽ ആർക്കും ശ്രദ്ധ ഉണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. പിന്നീട്, ഹാസ്യമയമായ വൃന്ദഗീതം കേൾപ്പിക്കണമെന്ന് അർക്കോൻ[44] ഏതോ കവിയോട് ആജ്ഞാപിച്ചു. അന്നുവരെ അഭിനേതാക്കൾ സ്വേച്ഛാനുസാരം, നിയന്ത്രണമില്ലാതെ, തോന്നിയപടി, പ്രഹസനം നടത്തിപ്പോന്നു. അവർ പ്രഹസനകവികളെന്ന പ്രസിദ്ധി ആർജ്ജിക്കുംമുമ്പുതന്നെ പ്രഹസനത്തിന്റെ നിയമിതമായ രൂപം നിർമ്മിച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു. കൃത്രിമമുഖവും, പ്രസ്താവനയും അതിൽ ആരാണേർപ്പെടുത്തിയതെന്നോ, ആരാണ് പാത്രങ്ങളുടെ എണ്ണം കൂട്ടിയതെന്നോ, അതുപോലെയുള്ള മററു വിവരമോ ജ്ഞാതമല്ല.[45] കഥാനകത്തെപ്പററി പറഞ്ഞാൽ, അതു സിസിലിയിൽ നിന്നു കൊണ്ടുവന്നതാണ്. അഥേൻസിലെ കവിപരമ്പരയിൽ ഒന്നാമതു് ദ്വിമാത്രികവൃത്തം അല്ലെങ്കിൽ അവഗീതരൂപം പരിത്യജിച്ച്, വിഷയത്തിലും കഥാനകത്തിലും സാധാരണത പകർന്നതു ക്രേറ്റസാണ്.[46]

(ii) മഹാകാവ്യം

മഹാകാവ്യവും ദുഃഖാന്തനാടകവും അഭിജാതവർഗ്ഗത്തിൽപെട്ട പാത്രങ്ങളുടെ പദ്യനിബദ്ധമായ അനുകരണമാണെന്നതാണ് രണ്ടിനും തമ്മിലുള്ള സമാനത. മഹാകാവ്യത്തിൽ ഒരു തരം വൃത്തം മാത്രമാണ് ഗ്രാഹ്യമെന്നതും, അതു് ആഖ്യാനപരമാണെന്നതുമാകുന്നു ഭേദം. കൂടാതെ, രണ്ടിന്റേയും വിസ്താരത്തിലും ഭേദമുണ്ട്. കഴിയുന്നിടത്തോളം സൂര്യന്റെ ഒരു യാത്ര പൂർത്തിയാകുംവരെ, അഥവാ അല്പം കൂടുതൽനേരം വരെ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തെ ഒതുക്കിനിറുത്താൻ ശ്രമിക്കുന്നു.[47] മഹാകാവ്യത്തിനാകട്ടെ, അതിന്റെ കാര്യവ്യാപാരത്തെ സമയത്തിന്റെ

നിശ്ചിതമായ സീമയ്ക്കുള്ളിൽ നില്ക്കേണ്ട ആവശ്യം നേരിടുന്നില്ല. ഇതാണ് രണ്ടാമത്തെ ഭേദം. വാസ്തവത്തിൽ, ആരംഭദശയിൽ മഹാകാവ്യത്തിനെന്നപോലെ സമയത്തെ സംബന്ധിച്ച നിയന്ത്രണമില്ലായ്മ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനുമുണ്ടായിരുന്നു.

മഹാകാവ്യത്തിന്റെയും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെയും അംഗങ്ങളിൽ ചിലതൊക്കെ രണ്ടിന്റെയും സമാനമായ ഘടകങ്ങളാകുന്നു. അതുകൊണ്ട്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഗുണവും ദോഷവും വിവേചിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന വ്യക്തിക്ക് മഹാകാവ്യത്തെക്കുറിച്ചും പരിജ്ഞാനമുണ്ടായിരിക്കുമെന്നു തീർച്ചയാണ്. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ എല്ലാ തത്വങ്ങളും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനുമുണ്ട്; എന്നാൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ തത്വങ്ങൾ മുഴുവനും മഹാകാവ്യത്തിൽ കണ്ടെന്നു വരികയില്ല.

രണ്ടാം പുസ്തകം

ദുഃഖാന്തനാടകം

1. നിർവ്വചനം

ഷട്പദിവൃത്തത്തിൽ രചിച്ച കവിതയേയും പ്രഹസനത്തേയും പററി പിന്നീട് പ്രതിപാദിക്കാം. ഇതുവരെ ചെയ്ത വിവേചനത്തിന്റെ പരിണാമമെന്ന നിലയ്ക്ക് ഉപഗതവും താത്ത്വികവുമായ പരിഭാഷയെ ആസ്പദിച്ച് ഇപ്പോൾ ദുഃഖാന്തനാടകം വിവേചിക്കാം.

ഗംഭീരവും, സ്വയംപൂർണ്ണവും, നിശ്ചിതമായ ദൈർഘ്യമുള്ളതുമായ ഏതെങ്കിലും കാര്യത്തിന്റെ അനുകരണമാണല്ലോ ദുഃഖാന്തനാടകം; നാടകത്തിന്റെ വേറെ വേറെ ഭാഗങ്ങളിൽ, വേറെ വേറെ പ്രകാരത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന സർവ്വാഭരണാലംകൃതമായ ഭാഷയാണതിന്റെ ഉപകരണം അല്ലെങ്കിൽ സാധനം. എന്നാലതു ചരിതാർത്ഥമാകുന്നതു് കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിലാണ് — ആഖ്യാനത്തിലല്ല. അതിൽ കരുണയുടേയും ദുഃഖത്തിന്റേയും ഉദ്രേകം മൂലം അതാതു മനോവികാരങ്ങളുടെ രേചനം[1] നടക്കുന്നു.

ലയവും, സ്വരസംഗവും, ഗീതവും യഥോചിതം ഇണങ്ങിയ ശബ്ദങ്ങളെയാണ് അലംകൃതമായ ഭാഷയെന്നു ഞാൻ പറയുന്നതു്. വിഭിന്നമായ ആഭരണങ്ങൾ നാടകത്തിന്റെ വിഭിന്നമായ വിഭാഗങ്ങളിലുണ്ടെന്നു പറയുമ്പോൾ, ചില ഭാഗങ്ങളിൽ വെറും പദ്യവും മററുചില ഭാഗങ്ങളിൽ ഗീതം കൂടി ചേർത്തും . പ്രയോഗിക്കാമെന്നു ധരിച്ചുകൊള്ളണം.

2. വിധി

ദുഃഖാന്തമായ അനുകരണമെന്ന പദത്തിൽ നിഹിതമാണ് ലോകർ അഭിനയിക്കുന്നുണ്ടെന്ന ഭാവം. രംഗസജ്ജീകരണം ദുഃഖാന്താഭിനയത്തിന്റെ അംഗമാണെന്ന നിഷ്കർഷ ഇപ്പോൾ സ്വയം സിദ്ധിക്കയും ചെയ്യുന്നു. ഗീതത്തിനും പദയോജനയ്ക്കുമാണ് അടുത്ത സ്ഥാനം. അവ അനുകരണത്തിന്റെ ഉപകരണമാകുന്നു. പദയോജന എന്നാൽ വൃത്തനിബദ്ധമായ ശബ്ദവിന്യാസമെന്നാണർത്ഥം. ഗീതത്തിന്റെ അർത്ഥം എല്ലാവർക്കും അറിയാവുന്നതാണതാനും.

അപ്പോൾ, അപ്രധാനമല്ലാത്തതും, പൂർണ്ണവും, സമുചിതമായ ദൈർഘ്യത്തോടുകൂടിയതുമായ ഏതെങ്കിലും കാര്യത്തിന്റെ അനുകരണമാണു ദുഃഖാന്തകാവ്യമെന്നും, ആ കാര്യത്തിനു് അഭിനയകർത്താക്കളായ

വ്യക്തികൾ ആവശ്യമാണെന്നും, അവരിൽ നിശ്ചയമായും സ്വഭാവത്തിന്റെയും വിചാരങ്ങളുടെയും എന്തെങ്കിലും വിശേഷത ഉണ്ടായിരിക്കണമെന്നും സിദ്ധിക്കുന്നു. കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ വിശേഷണമായ സ്വഭാവവും, വിചാരവും ആ കാര്യങ്ങളുടെ സഹജമായ ഉദ്ഭവഹേതുവാണ്; മുഴുവൻ സാഫല്യവും വൈഫല്യവും ഇവയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. അതിനാൽ, കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുകരണമാണ് കഥാനകം. ഇവിടെ കഥാനകം എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം സംഭവങ്ങളുടെ വിന്യാസക്രമമെന്നാകുന്നു. യാതൊന്നിലൂടെ വ്യക്തികളുടെ ഏതാനും ഗുണങ്ങളുടെ അധ്യാരോപം സാധിക്കുന്നുവോ, അതിനു സ്വഭാവമെന്നു ഞാൻ പേരിടുന്നു. എന്തെങ്കിലും പ്രഖ്യാപനം സ്ഥിരീകരിക്കുമ്പോഴോ, എന്തെങ്കിലുമൊരു സാമാന്യസത്യം വിശദമാക്കുമ്പോഴോ വിചാരം ആവശ്യമായ്ത്തീരുന്നു.

ഇങ്ങനെ, ഓരോ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും സൌഷ്ഠവം കൊടുപ്പാൻ ആറ് ഘടകങ്ങൾ കൂടിയേ തീരൂ:-കഥാനകം, സ്വഭാവചിത്രീകരണം, പദയോജന, വിചാരതത്ത്വം, ദൃശ്യസംവിധാനം, ഗീതം. ഇവയിൽ രണ്ട് അനുകരണസാധനങ്ങളും, ഒരു അനുകരണരീതിയും, മൂന്ന് അനുകരണവിഷയങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ എല്ലാ കവികളും ഈ തത്ത്വങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു നമുക്ക് പറയാം. ദൃശ്യസംവിധാനവും, അതോടൊന്നിച്ച് സ്വഭാവചിത്രണം, കഥാനകം, പദയോജന, ഗീതം, വിചാരതത്ത്വമെന്നിവയും ഉൾക്കൊള്ളാത്ത ഒരൊററനാടകവുമില്ലെന്നു തീർച്ചയാണ്.

3. സംഭവങ്ങളുടെ അടുക്ക്

എന്നാൽ എല്ലാററിലുംമേലെ നിഷ്കർഷ അർഹിക്കുന്നത് സംഭവങ്ങളുടെ ഘടനയാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകം ഒരു അനുകരണമാകുന്നു—വ്യക്തികളുടെ അനുകരണമല്ല—കാര്യത്തിന്റെയും ജീവിതത്തിന്റെയും അനുകരണമാകുന്നു. കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ മറെറാരു പേരാണ് ജീവിതം. അതിന്റെ പ്രയോജനവും ഒരുതരം കാര്യവ്യാപാരമാണ്; ഗുണമല്ല. വ്യക്തികളുടെ ഗുണം നിശ്ചയിക്കുന്നത് അവരുടെ ശീലത്തിൽ നിന്നാണ്. എന്നാൽ അവരുടെ സുഖവും ദുഃഖവും അവർ ചെയ്യുന്ന കാര്യത്തെയാണ് ആശ്രയിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ട് നാട്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം വെറും സ്വഭാവത്തിന്റെ അഭിവ്യഞ്ജനയല്ല—കേവലം ശീലത്തിന്റെ പ്രകാശനമല്ല. കാര്യവ്യാപാരത്തോടൊന്നിച്ച് ഗൌണമായി സ്വഭാവംകൂടി വന്നുചേരുന്നുവെന്നേയുള്ളൂ. സംഭവങ്ങളും കഥാനകവുമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പരമലക്ഷ്യം. മറെറല്ലാററിനേയുമപേക്ഷിച്ച് എപ്പോഴും മുഖ്യമായിരിക്കേണ്ടതു ലക്ഷ്യമാണല്ലോ.

കാര്യവ്യാപാരമില്ലെങ്കിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം അസംഭവ്യം, സ്വഭാവചിത്രണമില്ലെങ്കിലും അതു സംഭവിക്കാവുന്നതുമാകുന്നു. നമ്മുടെ അധികാംശം അർവ്വാചീനകവികളുടേയും ദുഃഖാന്തരചനകൾ സ്വഭാവാഭിവ്യ

ങ്ങളുടെ വിഷയത്തിൽ വിജയിച്ചിട്ടില്ല—പരാജയപ്പെട്ടിട്ടേയുള്ളു. പൊതുവെ എല്ലാ കവികളെപ്പറ്റിയും പ്രായേണ ഇതാണു പരമാർത്ഥം. ചിത്രകലയെക്കുറിച്ചും സത്യമിതുതന്നെ. സെയൂക്സിസി[2]ന്റെയും പോളിഗ്നോട്ടസിന്റെയും തമ്മിലുള്ള അന്തരം നോക്കുക. പോളിഗ്നോട്ടസ് യഥായോഗ്യം, നല്ലവണ്ണം, സ്വഭാവത്തെ നിരൂപിക്കുന്നുണ്ടു്; സെയൂക്സിസിന്റെ ശൈലിയിൽ സൗശീല്യലേശം ഇല്ല. കൂടാതെ, സ്വഭാവവ്യഞ്ജകമായ ഒട്ടേറെ പ്രഭാഷണങ്ങൾ കൂട്ടിയിണക്കി അവതരിപ്പിക്കുക നിമിത്തം, അതിൽ നിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്ന വിചാരവും പദസംഘാതവും എത്രതന്നെ പരിഷ്കൃതമായിരുന്നാൽപോലും അതു്, ആ വശം മാത്രമേന ദുർബ്ബലമാണെന്ന വരികിൽ തന്നെയും, സമുചിതമായ കഥാനകത്തിന്റെയും സംഭവങ്ങളുടെയും കല്പിതമായ സുന്ദരസംമിശ്രണം-സവിശേഷിച്ച നാടകങ്ങൾ വഴി സഹജമായി നേടാവുന്നപോലെ, സാരമായ കാരുണികപ്രഭാവം ഉണ്ടാക്കുവാൻ സമർത്ഥമാകുന്നില്ല.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലുൾപ്പെടുന്ന രാഗാത്മകവും പ്രഭാവസമുത്പാദകവുമായ തത്വങ്ങളിൽ ഏറ്റവും പ്രബലമായ സ്ഥിതിവിപര്യവും, അഭിജ്ഞാനവും കഥാനകത്തിന്റെ അംശങ്ങളാകുന്നു. ഇവയുടെ മേന്മയ്ക്കു തെളിവായി ഒരു കാര്യം കൂടി പറയാം: നവമായി ഉദയംചെയ്യു കലാകാരന്മാർ ഭാഷ പരിഷ്കരിക്കുന്നതിലും സ്വഭാവചിത്രണം സഫലമാക്കുന്നതിലും മുൻകൂട്ടി സിദ്ധിവിശേഷം കൈക്കൊള്ളാറുണ്ടെന്നിരുന്നാലും, കഥാനകം നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ വിജയിക്കുവാൻ അവർക്കു നീണ്ട കാലം വേണ്ടിവരുന്നതായി കാണുവാൻ കഴിയും. ആദികാലത്തെ കവികളിൽ, മിക്കവാറും, എല്ലാവരുടെയും നില ഇതുതന്നെയായിരുന്നു.

അതുകൊണ്ടു്, കഥാനകം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അതിപ്രധാനമായ തത്വമാകുന്നു—ജീവാത്മാ ആകുന്നു: അടുത്ത സ്ഥാനമേ സ്വഭാവത്തിനു കിട്ടുന്നുള്ളു. ചിത്രകലയെ സംബന്ധിച്ചും ഇതാണു ശരി. അടുക്കം ചെയ്യുകയില്ലാതെ, തോന്നിയതുപോലെ വാരിക്കോരി തേച്ച നിറങ്ങൾ എത്രതന്നെ അഴകേറിയതായിരുന്നാലും അതു്, കലാപ്രേരിതമായ കൈകൾ വിദഗ്ദ്ധമായി വരയ്ക്കുന്ന വെറും രേഖാചിത്രത്തിനു തരാൻ കഴിയുന്നതുപോലും, ആനന്ദം നമ്മിൽ ഉളവാക്കാറില്ല. ദുഃഖാന്തകാവ്യം നിസ്സന്ദേഹം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുകരണമാണെന്നുതാണു സാരാംശം. അതു കർത്താക്കളുടെ അനുകരണംകൂടിയാണെങ്കിലും, ആ അനുകരണം കാര്യത്തെ ആശ്രയിച്ചാണു നടക്കുന്നതു്.

4. ഭാവവും ശീലവും

ഈ മുറയ്ക്കു്, മൂന്നാംസ്ഥാനം ഭാവത്തിന്റേതാണ്. നിലവിലുള്ള പരിതഃസ്ഥിതിയിൽ സംഭാവ്യവും സംഗതവുമായതു് പ്രതിപാദിക്കാനുതകുന്ന സാമർത്ഥ്യമാണ് ഭാവം അഥവാ വിചാരം. രാജ്യതന്ത്രകലയുടെയും, ഭാഷണകലയുടേയും കാര്യമാണു വക്തൃത്വം. പ്രാചീനരായ കവികൾ തങ്ങളുടെ പാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടു് പൗരഭാഷ പ്രയോഗിച്ചുവരാൻ കാരണ

മിതാണ്. അർവാചീനരായ കവികൾ അലങ്കാരഭാഷയാണ് പ്രയോഗിക്കാറു പതിവ്.

ഒരു വ്യക്തിയുടെ അഭിരുചിയും വിരുചിയും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ധാർമ്മികമായ പ്രയോജനം വ്യക്തമാക്കുന്നതെന്തോ അതാണ് ശീലം അഥവാ സ്വഭാവം. ഇതു പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത വക്തവ്യം—അതായത്, യാതൊന്നുകൊണ്ടു വക്താവ് തനിക്ക് ഒരു വസ്തുവിലുള്ള രുചിയോ അരുചിയോ കാണിക്കുന്നതിൽ വിജയിക്കുന്നില്ലയോ അത്—സ്വഭാവത്തിന്റെ ദ്യോതകമല്ല.

ഒരു വസ്തുവിന്റെ അസ്തിത്വമോ അഭാവമോ സ്ഥാപിക്കുന്നിടത്ത്—എന്തെങ്കിലും സാമാന്യസത്യം വ്യക്തമാക്കുന്ന സദുക്തി സമുചിതമാംവണ്ണം ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നിടത്ത് മാത്രമേ ഭാവമുള്ളൂ.

5. പദയോജന

മുകളിൽ നിരൂപണം ചെയ്തുവന്ന തത്ത്വങ്ങളിൽ നാലാമത്തേതാണ് പദയോജന അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദവിന്യാസം. മുമ്പു ഞാൻ സ്പഷ്ടമാക്കിയതുപോലെ പദയോജന എന്നതിന്റെ അർത്ഥം 'ശബ്ദങ്ങളിലൂടെ അർത്ഥാഭിവ്യഞ്ജന' എന്നാകുന്നു. ഇതിന്റെ പ്രാണനായ തത്ത്വം ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും തുല്യമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്.

6. ഗീതവും ദൃശ്യസംവിധാനവും

ശേഷിച്ച തത്ത്വങ്ങളിൽ, അലങ്കാരങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ മുഖ്യം ഗീതമാകുന്നു. ദൃശ്യസംവിധാനത്തിനും അതിന്റേതായി ഭാവോത്തേജകമായ ഒരു ആകർഷണമുണ്ട്, എങ്കിലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അനേകം അംഗങ്ങളുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്തി നോക്കിയാൽ, കലാത്മകത്വം തീരെ കുറഞ്ഞതാണത്. കാവ്യകലയുമായി അതിനുള്ള ബന്ധം ന്യൂനതമമാകുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ദൃശ്യസംവിധാനവും പാത്രങ്ങളുടെ അഭിനയവും ഇല്ലെന്നുവന്നാൽപോലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രഭാവം തീർച്ചയായും അനുഭവിക്കാം.[3] അതുമല്ല, രംഗപ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാനുള്ള സാമർത്ഥ്യം കവിയുടെ കലയിലുള്ളതിലുമധികം രംഗശില്പിയുടേതിലാണുള്ളത്.

7. കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം

പറഞ്ഞുവന്ന സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ പ്രതിപാദനം അവസാനിപ്പിച്ചിട്ട് ഇനി കഥാനകത്തിന്റെ ഘടനയെക്കുറിച്ചു നിരൂപിക്കാം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ സർവ്വപ്രധാനവും മുഖ്യവുമായ തത്ത്വമാണത്.

നമ്മുടെ നിർവചനമനുസരിച്ച്, നിയമിതമായ വിസ്താരമുള്ള സമഗ്രവും പൂർണ്ണവുമായ അനുകരണമാണല്ലോ ദുഃഖാന്തകാവ്യം. ആദിയും, മധ്യവും, അവസാനവുമുള്ളതാണ് പൂർണ്ണം. ഒരു ഹേതുവിന്റെ പരിണാമമല്ലാതിരിക്കുകയും, എന്നാൽ അതുകഴിഞ്ഞു സ്വഭാവേന എന്തെ

ങ്കിലുമുണ്ടായിരിക്കുകയോ സംഭവിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതുമാണ് ആദി. സ്വയം അനിവാര്യമായോ, നിയമാനുസൃതമായോ മറെറന്തെങ്കിലും സംഭവത്തിന്റെ സഹജമായ അനന്തരവർത്തിയായിരിക്കുകയും, എന്നാൽ അതിന്റെ അനന്തരവർത്തിയായി വേറൊന്നും ഇല്ലാതിരിക്കയും ചെയ്യുന്നതാണ് അവസാനം. സ്വയമേവ ഒരു സംഭവത്തെയോ സംഭവപരമ്പരയെയോ അനുഗമിക്കയും, അതിൻവണ്ണം മററു സംഭവമോ സംഭവപരമ്പരയോ അതിനെ അനുഗമിക്കയും ചെയ്യുന്നതാണ് മദ്ധ്യം. അതിനാൽ സുസംഘടിതമായ കഥാനകത്തിന്റെ ആദിയും അവസാനവും, അകസ്മാത് തോന്നിയപോലെ അല്ലാതെ, ഈ തത്ത്വങ്ങളെ നിഷ്കർഷാപൂർവ്വം അനുസരിക്കുന്നവയായിരുന്നേതീരൂ.

ഏതു സുന്ദരവസ്തുവിലും—അതു ജീവനുള്ളതോ അല്ലെങ്കിൽ അവയവങ്ങൾ ചേർത്തു സംഘടിപ്പിച്ച പൂർണ്ണമായ മററു വസ്തുവോ ആയ്ക്കൊള്ളട്ടെ—അംഗങ്ങളുടെ വ്യവസ്ഥിതമായ അനുക്രമം മാത്രം ഉണ്ടായിരുന്നാൽ പോരാ; അതിനു സുനിശ്ചിതമായ ഒരു ആയാമം അല്ലെങ്കിൽ ദൈർഘ്യം കൂടി ഉണ്ടായിരിക്കണം. സൗന്ദര്യത്തിന്റെ ആശ്രയം തന്നെ ആയാമവും വ്യവസ്ഥയുമാണ്. അതിസൂക്ഷ്മമായ പ്രാണി സുന്ദരമല്ല; അതിനെ കാണുന്നതിന്, മിക്കവാറും ഇല്ലെന്നു പറയത്തക്കവണ്ണം അത്ര ചുരുങ്ങിയ സമയമേ വേണ്ടൂ. അതിനാൽ അതിന്റെ പ്രതിബിംബം അസ്പഷ്ടമായേ മനസ്സിൽ പതിയുകയുള്ളൂ. അതുപോലെ, അത്യന്തം വിശാലമായ ആകാരത്തോടു കൂടിയ പദാർത്ഥവും സുന്ദരമല്ല; അതിന്റെ രൂപം മുഴുവൻ ഒന്നിച്ചു ഗ്രഹിക്കാൻ നമ്മുടെ ബുദ്ധിക്കു കെല്പില്ല. തൻമൂലം ദ്രഷ്ടാവിന്റെ ചിത്തത്തിൽ അതിന്റെ പൂർണ്ണതയുടേയും ഏകത്വത്തിന്റെയും സമഗ്രമായ ഭാവന, ആയിരമായിരം യോജന നീളെ വസ്തുവിനെ നോക്കി തീർക്കാനാവാത്തപ്പോഴെന്നവണ്ണം, ഖണ്ഡിതവും ഏകദേശീയവുമായിട്ടേ ഉണ്ടാകയുള്ളൂ. കണ്ണുകൾക്കു ഒരേ തവണ ഒന്നിച്ചു ഗ്രഹിക്കാവുന്നതു നിശ്ചിതമായ ആകാരം ജീവികൾക്കാവശ്യമാണ്. അതുപോലെ, പ്രയാസംകൂടാതെ ഓർമ്മനില്ക്കത്തക്കവിധം നിശ്ചിതമായ ആകാരവിസ്താരം കഥാനകത്തിന് ഉണ്ടായിരുന്നേ മതിയാവൂ.

എങ്കിലും, നാട്യാഭിനയത്തിന്റെയും പ്രത്യക്ഷമായ ഉപസ്ഥാപനത്തിന്റെയും വിസ്താരപരിമാണം കലാസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ അംഗമല്ല. പണ്ട് യഥാർത്ഥത്തിൽ നടന്നുവന്നുവെന്നു കേൾക്കുംപോലെ, നൂറു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങൾ ഒരേസമയം ഒന്നിച്ചു പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ കാലമാപകനാളം[1] ഉപയോഗിച്ച് അവയെ നിയന്ത്രിക്ക പതിവായിരുന്നു. നാടകത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിനനുരൂപമായി അതിന്റെ ദൈർഘ്യം നിർണ്ണയിക്കുന്ന പ്രക്രിയ ഏതാണ്ടിപ്രകാരമാണ്: വിസ്താരമേറുംപോലെയായിരിക്കും നാടകത്തിന്റെ ആകാരാശ്രിതമായ രമണീയതയുടെ തികവ്. എന്നാൽ തദ്വാരാ അതിന്റെ സർവ്വാംഗവിശിഷ്ടമായ സ്വരൂപം സുവ്യക്തമായിരിക്കണമെന്ന നിഷ്കർഷ വിസ്മരിച്ചുകൂടാ. സംഭവപരമ്പര

ല്ലുകളിൽ സംഭാവ്യതയുടെയും ആവശ്യകതയുടെയും ഔചിത്യവ്യവസ്ഥ പാലിച്ചുകൊണ്ട്, ദുർഭാഗ്യം സൗഭാഗ്യമായോ സൗഭാഗ്യം ദുർഭാഗ്യമായോ പരിണമിക്കുന്ന അവസ്ഥാവിശേഷം തെളിഞ്ഞുകാണുവാൻ കഴിയുന്നിടത്ത്, കഥാനകത്തിന്റെ വിസ്താരത്തെ സംബന്ധിച്ച നിയമം അനുസരിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പൊതുവെ തീരുമാനിക്കാം.

8. ഐക്യം

ചിലർ കരുതുംപോലെ, നായകൻ ഒരാളായിരിക്കുക എന്നതു് കഥാനകത്തിന്റെ ഏകതയ്ക്കു പ്രമാണമല്ല. ഒരു വ്യക്തിയുടെ ജീവിതത്തിൽ ഉണ്ടാകാവുന്ന നാനാവിധമായ സംഭവങ്ങളെ ഏകീകരിക്കുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ഒരു വ്യക്തിയുടെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ പലതായിരിക്കും. അവ മുഴുവൻ ഒരൊററ കാര്യത്തിൽ ഏകീകരിക്കാവുന്നതല്ല. ഹെരാക്ലേഇദ്,[6] ഥെസേഇദ്[6] മുതൽപോലെ ഇത്തരം മററു കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ച കവികൾക്ക് ഈ പാകപ്പിഴ പററിയിട്ടുണ്ട്. ഹെറാക്ലേസ്[7] ഒരു വ്യക്തിയാകയാൽ അയാളുടെ കഥ ഒററ സംഭവമേ ആയിരിക്കൂ എന്ന് അവർ തെററിദ്ധരിച്ചുപോയി. എന്നാൽ ഇവിടെയും മറെറല്ലാവിഷയങ്ങളിലുമെന്നോണം ഹോമറസിന്റെ പ്രതിഭ സമുത്കൃഷ്ടമാണ്. തന്റെ സഹജമായ പ്രതിഭയും നൈപുണ്യവും പ്രയോഗിച്ച് സത്യം സാക്ഷാത്കരിക്കുവാൻ ഹോമറസിനു സാധിച്ചു. ഓദ്യുസ്സ്യുഇആ(ഒഡിസി)യിൽ ഓദ്യുസ്സ്യുസിന്റെ ജീവിതത്തിലെ എല്ലാ സംഭവങ്ങളും ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല; അന്യോന്യം ആവശ്യകമോ, സംഭാവ്യമോ, സംബദ്ധമോ അല്ലാത്ത സംഭവങ്ങൾ അതിൽ ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരു ഉദാഹരണം മാത്രം എടുത്തു കാണിക്കാം. പർണസസി[8]ന്മേൽ വെച്ച് ഓദ്യുസ്സ്യുസിനു മുറിവേററ സന്ദർഭവും, ആളുകൾ തടിച്ചുകൂടിയപ്പോൾ അയാൾ കപടമായി ചെയ്ത ഉന്മാദപ്രകടനവും ഹോമറസ് തന്റെ കാവ്യത്തിൽ കൊണ്ടുവരുന്നില്ല. ഈ സംഭവങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ ആവശ്യകമോ സംഭാവ്യമോ ആയ സംബന്ധമില്ല. എന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ 'ഒന്നെ'ന്നു കരുതേണ്ടതായ കാര്യവ്യാപാരമാണ് ഓദ്യുസ്സ്യുഇആയിലും ഈലിയദിലും കഥാനകത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനം.

അനുകരണാത്മകമായ മററു കലകളിൽ അനുകൃതമായ വസ്തു ഒന്നായിരുന്നാൽ അനുകൃതിയും ഒന്നുതന്നെ ആയിരിക്കുംപോലെ, കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുകൃതിയായ കഥാനകം ഏകവും, സർവ്വാംഗപൂർണ്ണവുമായ കാര്യത്തെ അനുകരിക്കുന്നതോടൊന്നിച്ച്, അതിന്റെ ഘടന, അതിലെ ഒരംശംപോലും അങ്ങോട്ടോ ഇങ്ങോട്ടോ നീങ്ങിയാൽ സർവ്വാംഗവും തകർന്ന് താറുമാറായി തീരുമാറ്, ഇണങ്ങിച്ചേർന്നതായിരിക്കയും വേണം. ഏതൊന്നിന്റെ സംയോഗമോ, വിയോഗമോ പ്രത്യക്ഷമായ യാതൊരു അന്തരവും വരുത്തുകയില്ലയോ, അതു പൂർണ്ണമായ ഒരു വസ്തുവിന്റെ സ്വാഭാവികമായ അംഗമാകയില്ല.

9. സംഭാവ്യത

വാസ്തവമായി നടക്കുന്നതു വിവരിക്കയല്ല, നടക്കാനിടയുള്ളതു്— സംഭാവ്യതയുടേയും ആവശ്യകതയുടേയും നിയമമനുസരിച്ചു് സംഭവിക്കാവുന്നതു്—വർണ്ണിക്കുകയാണു് കവിയുടെ കർത്തവ്യമെന്നു് ഇപ്പ്രാരം വിശദമായല്ലോ. കവിക്കും ഇതിഹാസകാരനും തമ്മിൽ വ്യത്യാസംവരുത്തുന്ന ഉപാധി ഒരാൾ പദ്യവും മറേറയാൾ ഗദ്യവുമെഴുതുന്നുവെന്നതല്ല. ഹെറൊഡോട്ടസി[11]ന്റെ കൃതി പദ്യരൂപത്തിൽ വിവർത്തനം ചെയ്താൽപോലും അതു് ഇതിഹാസത്തിന്റെ പ്രകാരഭേദമായിരിക്കയേ ഉള്ളു. വൃത്തമുള്ളതിനാലോ, ഇല്ലാത്തതിനാലോ അതിന്റെ സഹജമായ സ്വഭാവം മാറുകയില്ല. ഇതിഹാസം നടന്നതു വിവരിക്കുന്നു; കാവ്യം നടക്കാനിടയുള്ളതു വർണ്ണിക്കുന്നു. ഇതാണു രണ്ടിനും തമ്മിലുള്ള വാസ്തവമായ ഭേദം.[10] അതിനാൽ കാവ്യത്തിൽ ദാർശനികത്വം അധികമുണ്ടു്; അതിന്റെ സ്വരൂപം ഇതിഹാസത്തിന്റേതിനെ അപേക്ഷിച്ചു് ഉന്നതതരമാകുന്നു. സാമാന്യ (സാർവ്വലൌകിക)മായ സത്യത്തിന്റെ അഭിവ്യഞ്ജനം കാവ്യത്തിന്റേയും, വിശേഷ (ഏകദേശീയ)മായതിന്റെ അഭിവ്യഞ്ജനം ഇതിഹാസത്തിന്റേയും പ്രവൃത്തിയാണു്. വിശേഷമായ വകുപ്പിൽപെട്ട ആരെങ്കിലും സംഭാവ്യതയുടേയോ ആവശ്യകതയുടേയോ നിയന്ത്രണത്തിനു വിധേയനായി നിന്നുകൊണ്ടു്, ഏതെങ്കിലുമൊരു സന്ദർഭത്തിൽ പറയുകയോ പ്രവർത്തിക്കയോ ചെയ്യുന്നതിനെയാണു് ഞാൻ സാമാന്യമെന്നു പറഞ്ഞതു്. നാമരൂപവിശിഷ്ടരായ വ്യക്തികളെ ഉപകരണമാക്കി സാർവ്വലൌകികത (സർവ്വസാധാരണത്വം) നേടുകയാണു് കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനം.[11] അല്ക്കിബിയാദെസ്[12] ചെയ്തതും സഹിച്ചതും, നേരേമറിച്ചു്, വിശേഷത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

ഈ ഭേദം തീർച്ചയായും പ്രഹസനത്തിൽ സുസ്പഷ്ടമാണു്. പ്രഹസനകാരൻ ഒന്നാമതു് സംഭാവ്യതയെ ആശ്രയിച്ചു് കഥാനകം നിർമ്മിക്കുന്നു, പിന്നീടു് സ്വഭാവത്തിനു യോജിച്ച പേരുകൾ ചേർക്കുന്നു. ഈ പ്രക്രിയ അവഗീതകാരന്മാരുടേതിൽ നിന്നു ഭിന്നമാണു്. വിശേഷവ്യക്തികളെ ലാക്കാക്കി കവിത ചമയ്ക്കുകയാണു് അവർ ചെയ്യാറുപതിവു്.

ഇക്കാലത്തുതന്നെയും വാസ്തവമായപേരുകൾ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുവരുന്നുണ്ടു്. ഒന്നാണു് അതിന്റെ കാരണം: നടക്കാത്തതിന്റെ സംഭാവ്യതയിൽ നമുക്കു പൂർണ്ണമായ വിശ്വാസം വരാറില്ല. നടന്നതു്(=സംഭവിച്ചതു്) നടക്കാവുന്നതു്(=സംഭാവ്യം) ആണെന്നു തീർച്ചയായറിയാം. അല്ലെങ്കിൽ അതെങ്ങനെ നടന്നു? എങ്ങനെ സംഭവിച്ചു? എങ്കിലും ചില ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ കേവലം ഒന്നു രണ്ടു പ്രസിദ്ധമായ പേരുകളും, ബാക്കി അനേകം കല്പിതനാമങ്ങളുമാണു കാണുന്നതു്. വേറെ ചിലതിൽ പ്രസിദ്ധനാമം ഒന്നുപോലും ഇല്ല. അഗതോണിന്റെ[13] അൻഥെയുസിൽ[14] മുഴുവൻ സംഭവങ്ങളും നാമങ്ങളും കല്പിതമാണു്; എന്നിരുന്നാലും അവയിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദം

ഒരുപ്രകാരത്തിലും ന്യൂനമല്ല. അതുകൊണ്ട്, പ്രായേണ പുരാണപ്രസിദ്ധമായ കഥയെ അവലംബിച്ചാണ് ദുരന്തനാടകം രചിക്കാറു പതിവെങ്കിലും, പാരമ്പര്യഗതമായ പ്രസിദ്ധ കഥകൾ സ്വീകരിച്ചേ തീരു എന്നു നിർബന്ധിച്ചുകൂടാ. ആ നിർബന്ധം, വാസ്തവത്തിൽ, വ്യർത്ഥവും ഉപഹാസ്യവുമായിരിക്കും. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, പ്രഖ്യാതമായ വിഷയങ്ങൾ പോലും താരതമ്യേന ചുരുക്കംപേർക്ക് അറിയാവൂ എന്നിരുന്നാലും, എല്ലാവർക്കും അവ ആനന്ദദായകമായിരിക്കുന്നുണ്ട്.

പദ്യമുണ്ടാക്കുന്നവനെക്കാൾ കഥാനകമുണ്ടാക്കുന്നവനാണ് കവി അഥവാ കർത്താ എന്ന പേരിനർഹൻ. കവിയായതു് അനുകരിക്കുന്നതിനാലാണ്; കാര്യത്തെയാണല്ലോ അനുകരിക്കുന്നതും. സംഭവവശാൽ ഐതിഹാസികമായ വിഷയം കൃതിവരിക്കാനിടവരുന്നുവെന്നിരിക്കുന്നാലും, അയാളുടെ കവി എന്ന നിലയ്ക്കു യാതൊരു കോട്ടമോ വാട്ടമോ വരികയില്ല. വാസ്തവമായി നടന്നതു് സംഭവിച്ചതിന്റെയും സംഭാവ്യതയുടെയും നിയമങ്ങൾക്കു വിപരീതമാണെന്നു ധരിക്കാൻ കാരണമില്ലെന്നു കണ്ടുപിടിക്കാനുള്ള കെല്പാണ് അയാളെ കവി അല്ലെങ്കിൽ കർത്താവാക്കുന്നതു്.

10. ഉപാഖ്യാനം

കഥാനകങ്ങളിലും വ്യാപാരങ്ങളിലും നികൃഷ്ടമായതു് ഉപാഖ്യാനാത്മകമാണ്. സംഭാവ്യമോ ആവശ്യകമോ ആയ പൌർവ്വാപര്യക്രമമില്ലാതെ, ഒരു ഉപാഖ്യാനത്തെ അല്ലെങ്കിൽ അങ്കത്തെ തുടർന്നു വേറൊരു ഉപാഖ്യാനം അല്ലെങ്കിൽ അങ്കം എന്നമട്ടു് ആവർത്തിച്ചുപോകുന്ന കഥാനകത്തെ ഉദ്ദേശിച്ചാണ് ഉപാഖ്യാനാത്മകമെന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞതു്. കുകവികൾ തങ്ങളുടെ കുറ്റംകൊണ്ടുതന്നെയാണ് അത്തരം കാവ്യങ്ങൾ രചിക്കാറുള്ളതു്. എന്നാൽ സത്കവികൾ അങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതു് അഭിനേതാക്കളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ മാത്രമാണ്. മത്സരത്തിനായി പ്രദർശനയോഗ്യമായ കൃതികളെഴുതാൻ തുനിയുന്ന അവർ കഥാനകത്തെ ബലപൂർവ്വം അതിന്റെ സ്വാഭാവികമായ ആയാമത്തിലുമധികം നീട്ടുകയും, അങ്ങനെ പലപ്പോഴും അതിന്റെ നൈസർഗ്ഗികമായ പ്രവാഹത്തിൽ വിച്ഛേദം വരുത്തുന്ന ഗതികേടിലകപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

ദുരന്തനാടകം പൂർണ്ണമായ വെറുമൊരു കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അനുകരണമല്ല, അതു ഭയവും കരുണയും ജാഗ്രതമാക്കുന്ന സംഭവപരമ്പരയുടെ അനുകരണംകൂടിയാകുന്നു. കേവലം സംഭവങ്ങളല്ല, സംഭവങ്ങളുടെ പരിണാമങ്ങളും നമ്മുടെ മുമ്പാകെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുകയാണ്. അത്തരം പ്രഭാവമുളവാക്കാൻ തക്ക സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ വിധി: അവയ്ക്കു കാര്യകാരണങ്ങളുടെ അടുക്കും മുറയും ഉണ്ടെന്നു വന്നാൽ ആ പ്രഭാവം കൂടുതൽ ഗൗരവാന്വിതമായിരിക്കയും ചെയ്യും. അപ്പോൾ അവ ആകസ്മികമായി, സ്വയമേവ, സംഭവിക്കാവുന്നതിലും എത്രയോ ഏറെ

കരുണാമയമായ കൗതുകവും വളർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കും. പ്രയോജനത്തിന്റെ പ്രതീതിയുളവാക്കുന്ന രീതിയിൽ ആകസ്മികമായ സംഭവങ്ങളും അത്യധികം ഭയാനകമായിത്തീരുമെന്നു തീർച്ചയാണല്ലോ. ആർഗോസിൽ[15] പ്രതിഷ്ഠിച്ചിരിക്കുന്ന മിറ്റിസ്സ് പ്രതിമ ഇതിനു ഉദാഹരണമായെടുക്കാം. മിറ്റിസ്സിനെ വധിച്ച ഘാതകൻ ഉത്സവകാലത്ത് പ്രതിമയെ നോക്കി നിൽക്കവേ, പ്രതിമ അയാളുടെ മേൽ വീണ് അയാളെ കൊല്ലുന്നു. ഇതുപോലെയുള്ള സംഭവങ്ങൾ വെറും ആകസ്മികമാണെന്നു തോന്നുകയില്ല. അതുകൊണ്ട്, ഈ തത്ത്വങ്ങളിന്മേൽ കെട്ടിപ്പടുത്തിയ കഥാനകം നിസ്സംശയം ശ്രേഷ്ഠതരമാകുന്നു *

11. സരളവും ജടിലവുമായ കഥാനകം

കഥാനകം ഒന്നുകിൽ സരളമോ അല്ലെങ്കിൽ ജടിലമോ ആയിരിക്കും. അനുകരണവിഷയമായ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിലെ വ്യാപാരങ്ങളിലും ഈ ഭേദം സ്പഷ്ടമായി കാണാവുന്നതാണ്. സരളമെന്നു ഇവിടെ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത് ഏകവും അനുസ്യൂതവുമായ കാര്യവ്യാപാരത്തെ കുറിപ്പാനാണ്. അതിൽ സ്ഥിതിവിപര്യയമോ അഭിജ്ഞാനമോ ഇല്ലാതെ തന്നെ ഭാഗ്യപരിവർത്തനം നടക്കുന്നു.

സ്ഥിതിവിപര്യയമോ, അഭിജ്ഞാനമോ അഥവാ രണ്ടിന്റെയും ചേർച്ചയോ മൂലം ഈ പരിവർത്തനമുണ്ടാകുന്ന സന്ദർഭത്തിലെ കാര്യവ്യാപാരം ജടിലമാകുന്നു. കഥാനകത്തിന്റെ ആഭ്യന്തരമായ വസ്തുസംവിധാനത്തിൽ നിന്നാണ് ഇതു സംഭവിക്കുന്നത്. തന്നിമിത്തം, പരവർത്തിയായ സംഭവങ്ങൾ, പൂർവ്വവർത്തിയായ വ്യാപാരങ്ങളുടെ ആവശ്യകമോ, സംഭാവ്യമോ ആയ പരിണാമമായിരിക്കും. ഏതെങ്കിലുമൊരു സംഭവം മറെറാന്നിന്റെ സംഭവത്തിന്റെ ഫലമായി ഉളവായിരിക്കുകയോ, അനന്തരവർത്തിയായിരിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതാവാം. രണ്ടിനും തമ്മിൽ വലിയ അന്തരമുണ്ടായിരിക്കും.

12. സ്ഥിതിവിപര്യയം

കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ വ്യത്യയം ഭവിക്കാവുന്ന പരിവർത്തനമാണ് സ്ഥിതിവിപര്യയം. എപ്പോഴും ഈ വ്യത്യയം ആവശ്യകതയുടെയും സംഭാവ്യതയുടെയും നിയമങ്ങൾക്കു വിധേയമായിരിക്കയേ ഉള്ളൂ.

ദൃഷ്ടാന്തത്തിന്, ഈഡിപ്പസിലെ[16] ദൂതന്റെ പ്രവേശനം ഈഡിപ്പസിൽ ഉത്സാഹം വളർത്താനും തന്റെ മാതാവിനെപ്പററി അയാൾക്കുള്ള സംഭ്രമം നീക്കാനുമാണെങ്കിലും, അതോടൊന്നിച്ച്, ഈഡിപ്പസിന്റെ ജനനരഹസ്യം കൂടി ദൂതൻ വെളിപ്പെടുത്തിയതിനാൽ, അതിന്റെ ഫലം നിതാന്തം പ്രതികൂലമായി മാറി. ഇതുപോലെ, ലൃൻകേഉസിൽ[17], ലൃൻകേഉസിനെ വധിക്കാൻ കൊണ്ടുപോകുമ്പോൾ, അയാളെ വധിക്കാൻ ഉദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടാണ് ദൻഔസ്[18] അനുഗമിക്കു

* ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ ചേർച്ച (22-ാം ശീർഷകം) നോക്കുക.

നാണു്. എന്നാൽ, ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളുടെ ഫലമെന്നോണം ലിൻകേഉസ് രക്ഷപെടുകയും ദിനൌസ് വധിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു.

13. അഭിജ്ഞാനം

അഭിജ്ഞാനത്തിൽ നിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാവം, ജ്ഞാനമായി പരിണമിക്കുന്ന അജ്ഞാനമെന്നതാണെന്നു്, ആ ശബ്ദം സ്വയം തെളിയിക്കുന്നുണ്ടു്. കവി ആരുടെ സൌഭാഗ്യം വർദ്ധിക്കുവാനിഷ്ടപ്പെടുന്നുവോ, അവരുടെ മനസ്സിൽ അന്യോന്യം പ്രേമഭാവവും, ആരുടെ ദൗർഭാഗ്യം വർദ്ധിക്കുവാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നുവോ അവരുടെ മനസ്സിൽ അന്യോന്യം വെറുപ്പും, അഭിജ്ഞാനം മൂലം, ഉണ്ടാകുന്നു.

• ഈഡിപ്പസിലെപ്പോലെ, സ്ഥിതിവിപര്യയത്തോടൊന്നിച്ചു് ഉദിക്കുന്ന അഭിജ്ഞാനമാണു് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ സർവ്വോത്കൃഷ്ടമായ രൂപം.

കൂടാതെ, അഭിജ്ഞാനത്തിനു് വേറെ പ്രകാരങ്ങളുമുണ്ടു്. ഒട്ടും ഗണ്യമല്ലാത്ത ജഡപദാർത്ഥങ്ങൾ പോലും അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ സാധനമായി വന്നിട്ടു്, അങ്ങനെ ഒരു വ്യക്തി എന്തെങ്കിലും കാര്യം ചെയ്തുവോ ചെയ്തില്ലയോ എന്നു കണ്ടുപിടിക്കുവാനും, തിരിച്ചറിയുവാനും ഇടയാകുന്നു. എന്നാൽ നാം പ്രതിപാദിച്ചുവന്നതിൽവെച്ചു്, കാര്യവ്യാപാരവും കഥാനകവുമായി മറ്റെല്ലാറ്റിലുമേറെ ഉറ്റവേഴ്ചയുള്ളതു് വ്യക്തിയിലൂടെ ഉണ്ടാകുന്ന അഭിജ്ഞാനത്തിനാണു്. ആ അഭിജ്ഞാനം, സ്ഥിതിവിപര്യയവുമായി ചേർന്നു്, ഭീതിയോ അല്ലെങ്കിൽ കരുണയോ ഉളവാക്കും. നമ്മുടെ നിർവ്വചനമനുസരിച്ചു്, ദുരന്തനാടകത്തിൽ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ യോഗ്യം ഏതാദൃശമായ പ്രഭാവമുണ്ടാക്കുന്ന കാര്യവ്യാപാരമാണു്. ഇതുതന്നെയുമല്ല, അപ്രകാരമുള്ള സ്ഥിതികൾക്കധീനമാണു് സൌഭാഗ്യത്തിന്റെയും ദൗർഭാഗ്യത്തിന്റെയും പ്രശ്നം.

അഭിജ്ഞാനമുണ്ടാക്കുന്നതു വ്യക്തികളാകുന്നു. അപ്പോൾ ഒരു വ്യക്തിയുടെ മാത്രം അഭിജ്ഞാനം മറ്റേയാളിൽ ഉണ്ടാകാമെന്നും, അവിടെ രണ്ടാമൻ മുമ്പേതന്നെ ജ്ഞാതനായിരിക്കണമെന്നും, അല്ലെങ്കിൽ ഇരുവരും അന്യോന്യം അഭിജ്ഞാനമുള്ളവരായിരിക്കണമെന്നും വരാവുന്നതാണു്. ഒറെസ്റ്റസിനെ[19] ഏല്പിച്ച എഴുത്തിലൂടെ അയാൾ ഇഫിജീനിയയെ[20] തിരിച്ചറിയുന്നുവെങ്കിലും, താനാരാണെന്നു് അവളെ ധരിപ്പിക്കുവാൻ വീണ്ടും അഭിജ്ഞാനമാവശ്യമായി വരുന്നു.

14. യാതനാദൃശ്യം

ഇപ്പോൾ, കഥാനകത്തിന്റെ രണ്ടു് അംശങ്ങളായ സ്ഥിതിവിപര്യയത്തിന്റെയും അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെയും ആധാരഭൂതമായ തത്ത്വം ആകസ്മികതയാണെന്നു സ്പഷ്ടമായല്ലോ.

മൂന്നാമത്തെ അംശം യാതനാദൃശ്യമാകുന്നു. ഹാനികരമോ, കഷ്ടപ്രദമോ ആയ ക്രിയാവ്യാപാരങ്ങൾ അതിലുൾപ്പെടും. മരണം, ശാരീരികമായ പ്രപീഡനം, ക്ഷതമേല്പിക്കുക, മുതലായ ദുരവസ്ഥകൾ നാട്യവേദിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന പ്രക്രിയയാണതു്[21].

15. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഭാഗങ്ങൾ

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഗുണങ്ങളാണെന്നു കരുതേണ്ടതായ തത്ത്വങ്ങൾ നിരൂപിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ഇപ്പോൾ അതിന്റെ പരിമാണാത്മകമായ ഭാഗങ്ങളുടെ സമീക്ഷയിലേർപ്പെടുന്നു. പ്രസ്താവന, ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ, ഉപസംഹാരം, വൃന്ദഗീതം ഇവയാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഘടകങ്ങളായ ഭാഗങ്ങൾ. പൂർവ്വഗാനവും ഉത്തരഗാനവും വൃന്ദഗീതത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും കാണുന്നവയാണിവ. 'എന്നാൽ അഭിനേതാക്കൾ നാട്യവേദിയിൽനിന്നുകൊണ്ടുതന്നെ നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഗാനവും സമവിലാപവും വൈശേഷികമാണ്'—അവ എല്ലാ നാടകത്തിലും നടക്കാറില്ല.

അവയുടെ നിരൂപണം

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പൂർവ്വഗാനത്തിനു മുമ്പുള്ള ഭാഗം മുഴുവൻ പ്രസ്താവനയാണ്. പൂർണ്ണമായ വൃന്ദഗീതങ്ങൾക്കിടയ്ക്കുള്ള ഭാഗമെല്ലാം ഉപാഖ്യാനമാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ ഏതൊരു പൂർണ്ണമായ ഭാഗത്തിനു ശേഷം വൃന്ദഗീതമില്ലയോ ആ ഭാഗമാണ് ഉപസംഹാരം. വൃന്ദഗീതത്തിന്റെ പൂർവ്വഭാഗമെന്നതു് ഗായകവൃന്ദം ചെയ്യുന്ന ഒന്നാമത്തെ സമ്മിലിതമായ ഉച്ചാരണമാണ്. ഗായകവൃന്ദത്തിന്റെ ആഹ്വാനഗീതമാണ് ഉത്തരഗാനം; ഇതിൽ സഗണം[22], അതായതു് ഗുരുലഘുക്രമത്തിൽ ദ്വിമാത്രികമായ ചതുഷ്പദി, പ്രയോഗിക്കരുതെന്നാണ് വിധി. ഗായകവൃന്ദം ഒന്നുചേർന്ന്, ഒരേ സമയം, ഒത്തുചെയ്യുന്ന രോദനമാണ് സമ്മിലിത വിലാപം അഥവാ സമവിലാപം.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അവശ്യമായ അംശങ്ങൾ മുമ്പു വിശദമാക്കിയിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഘടനയിൽ അടങ്ങുന്ന വേറെ വേറെ ഭാഗങ്ങൾ—ദുഃഖാന്തനാടകത്തെ ഏതെല്ലാ വകുപ്പുകളിൽ പിരിക്കാമോ അവ—ഇവിടെ ചർച്ചചെയ്തു കഴിഞ്ഞു.

16. കാരുണികവ്യാപാരം

i. മൗലികതത്ത്വം

ഇനി, ക്രമപ്രകാരം, കഥാനിർമ്മാണത്തിൽ കവിയുടെ സാദ്ധ്യമെന്തായിരിക്കണമെന്നും, എന്തൊക്കെയാണ് സ്വീകാര്യമല്ലാതിരിക്കേണ്ടതെന്നും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വിശിഷ്ടമായ പ്രഭാവം എങ്ങനെയാണുളവാക്കുന്നതെന്നും പര്യാലോചിക്കയാണാവശ്യം.

നാം പ്രസ്താവിച്ചതുപോലെ, പൂർണ്ണസാഫല്യം നേടേണ്ടുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ കഥാഘടന സരളമായിരിക്കയല്ല, ജടിലമായിരിക്കയാണ് വേണ്ടതു്. അതു് കരുണയും ഭയവും ഉളവാക്കുന്ന വ്യാപാരങ്ങളുടെ അനുകരണമായിരിക്കയും വേണം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വ്യാവർത്തമായ ധർമ്മമതാണ്. ഭാഗ്യപരിവർത്തനം പ്രതിഫലിക്കുമ്പോൾ, സത്പാത്രത്തിന്റെ ഉത്കർഷത്തിൽനിന്ന് അപകർഷത്തിലേക്കുള്ള പതനമല്ല പ്രദർശനീയമെന്ന് ഇതിൽനിന്നു സിദ്ധിക്കുമല്ലോ. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ആ പതനം കരുണ ഉണർത്തുകയോ, ഭയം ഉളവാക്കുകയോ ചെയ്യുന്നില്ല; നേരെമറിച്ച്, അതു നമ്മിൽ ആഘാതമേല്പിക്കയേ ഉള്ളൂ. രണ്ടാമതു്, ഏതെങ്കിലും ദുഷ്ടപാത്രത്തെ അപകർഷത്തിൽനിന്ന് ഉത്കർഷത്തിലേക്ക് ഉയർത്തുന്ന ചിത്രവും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൂടാ. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ആ നില ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ആത്മാവിന് അത്യന്തം പ്രതികൂലമാണ്—അതിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അഭിലഷിതമായ ഗുണം ലേശവുമില്ല; അതിൽ നിന്ന് ധാർമ്മികഭാവന പരിതൃപ്തമാകയോ, കാരുണ്യത്തിനോ ഭയമോ പ്രബുദ്ധമാകയോ ചെയ്യുന്നില്ല. അതിദുഷ്ടനായ വ്യക്തിയുടെ അധഃപതനം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതും സംഗതമല്ല—അത്തരം കഥാനകത്തിന് ധാർമ്മികഭാവന തൃപ്തിപ്പെടുത്താൻ തീർച്ചയായും കഴിയുമെങ്കിലും, കരുണയോ ഭയമോ ഉണർത്തുവാൻ അതിനു ശേഷിയില്ല. നിർദ്ദോഷിയായ പാത്രത്തിനു വന്നുകൂടുന്ന വിപത്തിൽനിന്നു മാത്രമേ കരുണാഭാവം പ്രാദുർഭവിക്കയുള്ളൂ—നമുക്കു തുല്യമായ പാത്രത്തിന്റെ വിപത്തിൽനിന്നു മാത്രമേ ഭയമുളവാകൂ. അതിനാൽ, മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലുള്ള സംഭവങ്ങൾ കരുണാജനകമോ ഭയോത്പാദകമോ ആകയില്ല.

അപ്പുറം, നാം നിശ്ചയിച്ച രണ്ടു പരമാവധികൾക്കുമിടയ്ക്കുള്ള സ്വഭാവരൂപം ശേഷിക്കുന്നു. ആ പാത്രം അത്യന്തം സുശീലനും ന്യായപരായണനുമല്ലെങ്കിലും, തന്റെ തികഞ്ഞ ദുർഗ്ഗുണമോ, പാപമോ നിമിത്തമല്ല, ഏതെങ്കിലും വലിയ തെറ്റോ അജ്ഞതയോ നിമിത്തമാണ്, ദൗർഭാഗ്യത്തിൽ കടക്കുന്നതു്. ആ വ്യക്തി ഒയ്ഡിപ്പസിനെയോ, ഥ്യെസ്റ്റസിനെയോ പോലെ, നല്ല പ്രസിദ്ധനോ, ധനാഢ്യനോ, മറ്റെങ്കിലും തരത്തിൽ യശസ്വിയായ കുലീനനോ ആയിരിക്കയും വേണം.

(ii.) കഥാഘടന

സുസംഘടിതമായ കഥാനകം ഏകപഥഗാമിയായിരിക്കണം—ചിലർ പറയുംപോലെ ദ്വിപഥഗാമിയാവരുതു്. ഭാഗ്യപരിവർത്തനം അപകർഷത്തിൽ നിന്ന് ആരംഭിച്ച് ഉത്കർഷത്തിൽ വന്ന് അവസാനിച്ചുകൂടാ; നേരെമറിച്ച് ഉത്കർഷത്തിൽനിന്നു തുടങ്ങി, അപകർഷത്തിൽ ചെന്നൊടുങ്ങുകയാണു വേണ്ടതു്. എന്നാലതു് ഏതെങ്കിലും ദുർ

ഗുണത്തിന്റെ ഫലമാണെന്നു വരികയുമരുത്. അത് ഭയങ്കരമായ ഏതെങ്കിലും തെറ്റുപറ്റിയതിനാലോ, ദൗർബ്ബല്യംമൂലമോ ഉണ്ടായതായിരിക്കയും വേണം.[24] പാത്രങ്ങൾക്കു, ഞാൻ നിർദ്ദേശിച്ചതുപോലെയോ, അല്ലെങ്കിൽ അതിലും നല്ലതോ ആകാം—മഹിതസ്വഭാവങ്ങളുണ്ടാവണം.

നാടകശാലയിലെ കീഴ്നടപ്പ് എന്റെ മതത്തിനു പോഷകമാണ്. ആരംഭകാലത്ത് കവികൾ എവിടെനിന്നെങ്കിലും ഏതെങ്കിലും ഐതിഹ്യകഥ അതേപടി എടുത്ത് വിവരം ചൊല്ലി കേൾപ്പിച്ചുപോന്നു. എന്നാൽ ഇന്നാകട്ടെ, സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ ദുരന്തനാടകങ്ങളെല്ലാം ഏതാനും ചില കുലങ്ങളുടെ കഥയെ മാത്രം ആശ്രയിക്കുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന്, ഇക്കാലത്ത് ആല്ക്മെയോൻ[25], ഓയ്ഡിപ്പസ്, ഒറെസ്റ്റസ്*, മെലിയാഗർ[26], തെലെഫസ്[27] മുതലായവരുടെയും, അവരെപ്പോലുള്ള അന്യന്മാരുടെയും ജീവചരിത്രത്തെ ആധാരമാക്കി, അവർ എന്തെങ്കിലും ഭയങ്കരമായ വിപത്തുക്കളനുഭവിച്ചവരോ, പ്രവർത്തിച്ചവരോ ആയിത്തീർന്നതിനാൽ, അവരുടെ കഥകൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നു.

കലാപരമായ നിയമങ്ങളനുസരിച്ച് സർവ്വോൽകൃഷ്ടത കൈവരുത്തണമെങ്കിൽ ഇപ്പറഞ്ഞ നിർദ്ദേശിച്ചപ്രകാരമായിരിക്കണം ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ ഘടന. യൂറിപ്പിഡിസ്[28]ന്റെ നാടകങ്ങൾ—അവയിൽ അധികവും ദുരന്തങ്ങളാണ്—ഈ വിധത്തിലവസാനിക്കുന്നതിനാൽ, ചിലരദ്ദേഹത്തെ വിമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഞാൻ മുൻപുതന്നെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുള്ളതുപോലെ, ശാസ്ത്രീയമായ പര്യവസാനം അതാണ്. വേദിയിൽ, അത്തരം നാടകങ്ങൾ ഫലപ്രദമായി അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞാൽ, അവ നാട്യവേദിയിൽ കാണിക്കുമ്പോൾ എല്ലാറ്റിലുമധികം കാരുണികപ്രഭാവമുണ്ടാക്കുന്നതുതന്നെയാണ് എന്റെ മതത്തിനു ഏറ്റവും പുഷ്ടിനൽകുന്ന പ്രമാണം. തന്റെ വിഷയവസ്തു സംവിധാനിപ്പിക്കുന്നതിൽ യൂറിപ്പിഡിസ് പല കുറവുകളും വരുത്തിയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, കാരുണികമായ പ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാൻ വേണ്ടതായ കഴിവിനെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ, കവികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ സ്ഥാനം പരമോച്ചമാണെന്ന് സമ്മതിച്ചേ തീരൂ.

ചിലർ ഒന്നാംതരത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്ന ദുരന്തരംഗങ്ങളെ ഞാൻ രണ്ടാംതരമായി എണ്ണുന്നു. ഒഡീസ്സിയിലെ കഥാനകംപോലെ അവയിലുള്ളത് ദ്വിമുഖസ്വഭാവമായിരിക്കും—അതിന്റെ പരിണാമം സൽപാത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് ഒരുവിധവും, ദുഷ്പാത്രങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് മറ്റൊരു വിധവുമായിരിക്കും. പ്രേക്ഷകലോകത്തിന്റെ ദൗർബ്ബല്യം നിമിത്തം അതാണ് നല്ലതെന്നു വന്നു; പ്രേക്ഷകരുടെ ഇച്ഛാനുസരണം അതിന്റെ രചന നടന്നു. ദുരന്തനാടകത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന വാസ്തവമായ ആനന്ദമല്ല അതിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന ആന

ഘാതാദ്യം. പ്രഹസനത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുന്ന കഥാനകമാണെങ്കിൽ; അതിൽ, മൂലകഥയിൽ വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്ന പരമശത്രുക്കൾ പോലും, ഓറെസ്റ്റിസിനേയും ഐജിസ്തസിനേയും പോലെ, അവസാനം അന്യോന്യം മിത്രങ്ങളായിട്ട് രംഗം വിടുന്നു — അവിടെ ആരും വധിക്കുന്നില്ല; വധിക്കപ്പെടുന്നുമില്ല.

17. രംഗസജ്ജീകരണം

നാടകരംഗത്തിലുള്ള സജ്ജീകരണത്തിലൂടെയും ഭയവും കരുണയുമുണ്ടാക്കാം. സംഭവങ്ങളുടെ ആഭ്യന്തരമായ ഘടനാവിശേഷം വഴിയും അവ ഉണ്ടാകുന്നവയാണ്. വാസ്തവത്തിൽ ശ്രേഷ്ഠവും, കവിയുടെ ഉൽകൃഷ്ടതയെ വ്യക്തമാക്കുന്നതും ഒടുവിലത്തെ പ്രക്രിയയാകുന്നു. ദൃശ്യങ്ങൾ കൂടാതെ, കഥയുടെ ശ്രവണമാത്രത്താൽ സഹൃദയരെ ഭയംകൊണ്ട് വിറപ്പിക്കുവാനും, കരുണകൊണ്ട് ആർദ്രമാക്കുവാനും കെല്പുള്ളതായിരിക്കണം കഥാനകത്തിന്റെ ഘടന. ഈഡിപ്പസിന്റെ കഥ കേൾക്കുമ്പോൾ തന്നെ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ ഇത്തരം പ്രഭാവം പതിയുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രഭാവം രംഗസംവിധാനംമൂലമുണ്ടാക്കുക അത്ര കലാത്മകമായ കാര്യമല്ല; തന്നെയല്ല, അത് ബാഹ്യമായ സാധനങ്ങളെ ആശ്രയിച്ചുകൂടി ചെയ്യുന്നതാണ്. രംഗസംവിധാനത്തിലെ സാധനങ്ങളുപയോഗിച്ച്, ഭയാനകത്തിന്റെ പകരം വിരൂപഭാവത്തെ വരുത്തുന്നവർ — ഭയത്തിനുപകരം ബീഭത്സമുണ്ടാക്കുന്നവർ — ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രയോജനമെന്തെന്നു കേവലം അറിയാത്തവരാണ്. ദുരന്തകാവ്യത്തിൽനിന്ന് നാം പ്രതീക്ഷിക്കേണ്ടത് അതിന്റേതായ ആനന്ദത്തിന്റെ വിശിഷ്ടമായ പ്രകാരമാകുന്നു, ആനന്ദത്തിന്റെ എല്ലാ പ്രകാരങ്ങളുമല്ല. അനുകരണംവഴി ഉളവാകുന്ന ഭയത്തിലും കരുണയിലും നിന്നാണ് ആനന്ദം കിട്ടേണ്ടത്. അതിനാൽ സംഭവങ്ങളിൽ ആ ഗുണം ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്.

18. കാരുണികവും ഭയാനകവുമായ സ്ഥിതികൾ

ഭയാനകവും കരുണാജനകവുമായ സ്ഥിതികളേവയെന്ന് ഇപ്പോൾ വിവരിക്കാം.

മുകളിൽ പറഞ്ഞ പ്രഭാവമുണ്ടാക്കുവാൻ കഴിയുന്ന കാര്യവ്യാപാരം പരസ്പരം മിത്രങ്ങളോ, ശത്രുക്കളോ, ഉദാസീനരോ ആയ വ്യക്തികൾ തമ്മിലേ ആയിരിക്കൂ. ശത്രു തന്റെ ശത്രുവിനെ വധിക്കയോ, വധിക്കാനൊരുങ്ങുകയോ ചെയ്താൽ അവന്റെ കൃത്യത്തിലോ, സങ്കല്പത്തിലോ കരുണാപ്രചോദകമായി ഒന്നുമില്ല; എങ്കിലും യാതനാപ്രദർശനം സ്വയമേവ കരുണാജനകമായിരിക്കുമെന്നതിൽ സന്ദേഹമില്ല. പരസ്പരം ഉദാസീനരായവരെ സംബന്ധിച്ചും ഇതു തന്നെ ആയിരിക്കും.

എന്നാൽ, അന്യോന്യം ബാദ്ധ്യമോ, സ്നേഹബന്ധമോ ഉള്ളവർ തമ്മിൽ ദാരുണസംഭവം നടക്കുമ്പോൾ—ജ്യേഷ്ഠൻ അനുജനേയോ, പിതാവ് പുത്രനേയോ, മാതാ മകനേയോ, അല്ലെങ്കിൽ മകൻ അമ്മയേയോ കൊല്ലാൻ മുതിരുകയോ, അഥവാ മററതെങ്കിലും ദാരുണമായ കൃത്യത്തിലേർപ്പെടുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ—ആ പരിതഃസ്ഥിതി കവിക്ക് അത്യന്തം സ്പൃഹണീയമായി തോന്നാം. ഓറെസ്റ്റസ് ക്ലൈറ്റെംനെസ്ട്രയെ[29]യും, അല്ക്കമെയോൻ എറിഫൈലേയേയും[30] വധിച്ചതുപോലുള്ള പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ഐതിഹാസിക കഥകളിലെ സംഭവ സംവിധാനം ഉടച്ച് അലങ്കോലപ്പെടുത്തേണ്ട ആവശ്യമില്ല. എങ്കിലും, കവിക്ക് തന്റെ ഉദ്ഭാവനാസാമർത്ഥ്യം പ്രദർശിപ്പിക്കുവാനും പരമ്പരാസിദ്ധമായ സാമഗ്രികളെ കുശലതാപൂർവ്വം പ്രയോഗിക്കുവാനും കഴിയണം. 'കുശലതാപൂർവ്വം പ്രയോഗിക്കുക' എന്നതിന്റെ താല്പര്യം ഇനിയും വിശദമാക്കാം. *

കർത്താവിന്റെ ബോധപൂർവ്വമായും, ബന്ധപ്പെട്ട വ്യക്തികൾ അറിഞ്ഞിരിക്കുമ്പോഴും കാര്യവ്യാപാരം ആവാം. പഴയ കവികൾ അങ്ങനെ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. യൂറിപിഡീസ് മെഡിയ[31]യെ കൊണ്ടുതന്നെ അവളുടെ സന്താനങ്ങളുടെ വധം നടത്തിക്കുന്നു. അഥവാ ഈ ദാരുണകൃത്യങ്ങൾ അറിയാതെ ചെയ്തശേഷം മൈത്രിയും ബന്ധുത്വവും വെളിപ്പെട്ടു എന്നും വരാം. സോഫോക്ലീസിന്റെ ഒയ്ഡിപ്പസ് എന്ന നാടകം ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ഈ സംഭവം അവിടെ നാടകത്തിലെ കഥാവസ്തുവിന്റെ അംശമല്ലെന്നുള്ളതു വാസ്തവംതന്നെ. എന്നാൽ അതു നാടകത്തിലെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന സന്ദർഭങ്ങളുമുണ്ടെന്നു കാണിക്കുവാൻ അസ്റ്റിഡമസിന്റെ അല്ക്മെയോൻ അല്ലെങ്കിൽ 'ആഹതനായ ഒഡിസ്സ്യൂസി'ലെ തെലെഗോണസ്[32] എന്നിവരുടെ ദൃഷ്ടാന്തം ഉദാഹരിക്കാവുന്നതാണ്.

ബന്ധപ്പെട്ടവരെ അറിഞ്ഞിട്ടും കൃത്യം ചെയ്യാൻ മുതിർന്നിരിക്കവേ, പിന്നീട് അതിൽനിന്നു വിരമിക്കുന്ന നില മൂന്നാമത്തേതാകുന്നു.

നാലാമത്തെ അവസ്ഥയിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു വ്യക്തി അജ്ഞാനവശാൽ പരിഹാരമില്ലാത്ത ഭീകരകൃത്യത്തിൽ ഏർപ്പെടുമ്പോൾ, കൃത്യം നടക്കുംമുമ്പ്, പെട്ടെന്ന്, വാസ്തവസ്ഥിതി വെളിപ്പെടുന്നു. ഇപ്പോൾ കൃത്യം ചെയ്കയോ, ചെയ്യാതിരിക്കയോ അല്ലാതെ ഗത്യന്തരമില്ലെന്നുവന്നു കൂടുന്നു.— അതും അറിഞ്ഞോ അറിയാതെയോ നടന്നിരിക്കും. സംബന്ധപ്പെട്ടവരെ അറിഞ്ഞിരിക്കുന്ന പാത്രം കൃത്യം ചെയ്യാനൊരുങ്ങിയതിൽപിന്നെ, അതു ചെയ്യാതിരിക്കുമെങ്കിൽ, ആ നില ഏററവും നികൃഷ്ടമാണ്. തദ്വാരാ ക്ഷോഭമാണുണ്ടാകുന്നത്—കരുണയില്ല. അവിടെ

* ഈ പ്രകരണം അഭിജ്ഞാനവുമായി ഇണക്കി ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണ്. ശീർഷകം 16.

അതിന്റെ ഫലമായി അനർത്ഥം സംഭവിക്കുന്നില്ലല്ലോ. അതിനാൽ കാവ്യത്തിൽ ഇമ്മാതിരി സ്ഥിതിവിശേഷം ലഭ്യമല്ല—അഥവാ ലഭ്യമാണെങ്കിൽതന്നെയും തീർച്ചയായും അത്ര നന്നേ വിരളമായിരിക്കുകയേ ഉള്ളൂ. ആന്റിഗോണേ[34]യിൽ ഇങ്ങനെ ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം കണ്ടതായി ഞാൻ ഓർക്കുന്നുണ്ട്. അവിടെ ക്രേയോനെ[35] കൊലപ്പെടുത്തുമെന്ന് ഹേമോൻ[36] ഭയപ്പെടുത്തുന്നു.

ഇതിലും കൂടുതൽ മെച്ചമുള്ള അടുത്തതു് കൃത്യം യഥാർത്ഥത്തിൽ നടക്കുന്ന അവസ്ഥയാണ്.

ഇതിനെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമാണ് അജ്ഞാനവശാൽ കൃത്യം നടക്കുകയും, അതിൽ പിന്നെ വാസ്തവികത വെളിപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന നില. ഇപ്പോൾ നമുക്ക് ഞെട്ടലുളവാക്കുന്ന ആഘാതമേല്പിക്കുന്നില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, അതേസമയം, വാസ്തവികതയുടെ പ്രകടീകരണം നമ്മെ ആശ്ചര്യാന്വിതരാക്കുകകൂടി ചെയ്യും.

ഇവയെ എല്ലാമപേക്ഷിച്ച് ഔത്കൃഷ്ട്യപൂർണ്ണമായതാണ് അന്തിമ സ്ഥിതി. ക്രെസ്ഫോന്റസിൽ[37] മെറോപ്പെ[38] തന്റെ പുത്രനെ ഹനിക്കാനൊരുങ്ങവേ, പെട്ടെന്ന് അവനെ തിരിച്ചറിഞ്ഞിട്ട്, വിട്ടുകളയുന്നു. ഇഫിജെനിയയിൽ, സഹോദരി കൃത്യത്തിലേർപ്പെടുന്ന നിമിഷം തന്നെ, സഹോദരനെ തിരിച്ചറിയുന്നു. അതുപോലെ ഹെല്ലെ[39]യിലും അമ്മയെ പരിത്യജിക്കാൻ ഭാവിച്ച മകൻ തക്കസമയം അമ്മയെ തിരിച്ചറിയുന്നു.

അതുകൊണ്ട്, മുമ്പു വ്യക്തമാക്കിയതുപോലെ, ദുഃഖാന്തകാവ്യത്തിന്റെ കഥാസാമഗ്രി ലഭിച്ചിരുന്നതു് ഏതാനും കുലങ്ങളുടെ ജീവവൃത്തങ്ങളിൽനിന്നു മാത്രമാണ്. ഉപയോഗപ്രദമായ വിഷയവസ്തു അന്വേഷിക്കുന്ന കവികൾ, ആ കഥാനകത്തെ കാരുണ്യഭാവംകൊണ്ടു നിറം പിടിപ്പിച്ചുവന്നു; ഇതു വെറും യദൃച്ഛയാണ്, കലാചാതുര്യമല്ല. അങ്ങനെയാണ് ഇപ്രകാരം വിപദ്ഗ്രസ്തമായ സംഭവങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ട ചില കുലങ്ങളുടെ ചരിത്രത്തെ ആശ്രയിക്കുവാൻ അവർ വിവശരായിരുന്നതു്.

ശ്രേഷ്ഠമായ കഥാനകവും, സംഭവങ്ങളുടെ അടുക്കും എങ്ങനെ ഇരിക്കണമെന്ന് വേണ്ടുവോളം വിസ്തരിച്ചുകഴിഞ്ഞു.

19. സ്വഭാവം അല്ലെങ്കിൽ ശീലം

സ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്ന തത്ത്വം നാലാണ്.

ഒന്നാമതു് സ്വഭാവം അഥവാ ശീലം നിർദ്ദോഷമായിരിക്കണം. ഇതു സർവ്വപ്രധാനമാണ്. ധാർമ്മികമായ ഉദ്ദേശ്യം പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും വക്തവ്യമോ, കാര്യവ്യാപാരമോ സ്വഭാവത്തിന്റെ വ്യഞ്ജകമായിരിക്കും. ഉദ്ദേശ്യം നിർദ്ദോഷമാണെങ്കിൽ സ്വഭാവവും നിർ

ശ്രേഷ്ഠമായിരിക്കും. ഈ ഗുണം ഏതുവർഗ്ഗത്തിലുമുണ്ടാവാം. നാരിയെ താണതരത്തിൽ പരിഗണിക്കയാണാവേണ്ടതെങ്കിലും, അടിമയെ തുലോം നീചമായ നിലയിൽ എണ്ണണമെങ്കിലും, നാരിയുടേയും അടിമയുടേയും ഭദ്രസാഹിത്യത്തിനു കുറവുവരുന്നതില്ല എന്നു ധരിക്കേണ്ടതു്.

രണ്ടാമത്തു് ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട തത്വം ഔചിത്യമാണു്[40]. പുരുഷനിൽ വിശേഷവിധമായ ഒരു ശൗര്യവും ധൈര്യവുമുണ്ടു്. എന്നാൽ നാരീസ്വഭാവത്തിൽ[41] ശൗര്യമോ, ആൺവർഗ്ഗ്യമായ സാഹസികതയോ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുക ഉചിതമല്ല.

മൂന്നാമത്തു്, സ്വഭാവം ജീവിതത്തിനു്[42] സാദൃശ്യമായിരിക്കണം. മുമ്പു പറഞ്ഞ നിർദ്ദോഷതയിലും ഔചിത്യത്തിലും നിന്നു ഭിന്നമായ ഗുണമാണിതു്.

നാലാമത്തു്, ശീലത്തിലുണ്ടായിരിക്കേണ്ട അവിരോധമാണു്—ഏകരൂപതയാണു്. അനുകരണീയമായ മൂലത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ വിരോധം അല്ലെങ്കിൽ അനേകരൂപത കണ്ടെന്നു വരാം: എങ്കിലും ആ അനേകരൂപതയിൽ ഏകരൂപത—വിരോധത്തിൽ അവിരോധം—ഉണ്ടായിരിക്കണം.

സ്വഭാവത്തിന്റെ അഹേതുകമായ അപകർഷത്തിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണു് ഓറെസ്റ്റസിലെ മെനേലാസ്[43]. അസമ്മത (അസമഞ്ജസ)വും, അനുചിതവുമായ സ്വഭാവത്തിനു് സ്കില്ലാ[44]യിലെ ഓഡിസ്സ്യൂസിന്റെ രോദനവും, മെലനിപ്പെയുടെ[45] കഥയും ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. ഔലിസിലെ ഇഫിജെനിയാ[46]യിൽ അനേകരൂപത പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഇഫിജെനിയുടെ വിനയാനതയും അവളുടെ പിന്നീട്ടുള്ള പെരുമാറ്റവും ഒട്ടുമേ പൊരുത്തപ്പെടുന്നില്ല.

കഥാനകത്തിന്റെ ഘടനയിലെന്നപോലെ, സ്വഭാവത്തിന്റെ രൂപീകരണത്തിലും, കവിയുടെ ലക്ഷ്യം എപ്പോഴും ആവശ്യകതയേയും സംഭാവ്യതയേയും സംബന്ധിച്ച നിയമം പാലിക്കുകയായിരിക്കണം. ആവശ്യകതയുടെയും സംഭാവ്യതയുടേയും അനുക്രമമനുസരിച്ചു്, ഒന്നിനെ തുടർന്നു മറ്റൊന്നു് എന്ന മുറയ്ക്കു്, സംഭവങ്ങൾ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, ആ മുറ തെറ്റിച്ചു് ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിർദ്ദിഷ്ടനിയമം പാലിച്ചുകൊണ്ടു് വിശിഷ്ടസ്വഭാവിയായ വ്യക്തി തനിക്കു ചേരുന്ന വിശിഷ്ടരീതിയിൽ സംസാരിക്കയോ, പ്രവർത്തിക്കയോ ചെയ്യുകയാണു വേണ്ടതു്. അതുകൊണ്ടു്, കഥാനകത്തിന്റെ വികാസവും സങ്കോചവും കഥാനകത്തിൽനിന്നുതന്നെ ഉണ്ടാവണം. മേദിയയിലും, ഈലിയദിലെ ഗ്രീക്കുകളുടെ പ്രത്യാഗമനത്തിലും നടന്നപോലെ യാന്ത്രികമായ പ്രയോഗം ആശ്രയിച്ചുകൂടാ. നാടകത്തിനു വെളിയിലുള്ള സംഭവങ്ങൾക്കായി മാത്രമേ യാന്ത്രികമായ അവതരണം ഉപയോ

ഗിക്കാവൂ. എന്നാൽ മനുഷ്യന്റെ ജ്ഞാനാവധിക്കപ്പുറത്തെ ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളെയോ, അല്ലെങ്കിൽ ദേവതകളും സർവ്വജ്ഞരാകയാൽ മുൻകൂട്ടി പ്രഖ്യാപിക്കേണ്ടതായുള്ള ഭാവികാലസംഭവങ്ങളെയോ സംബന്ധിച്ച് ആണെന്നോ പറയാം. യുക്തിക്കു നിരക്കാത്തതൊന്നും നാടകത്തിൽ കൊണ്ടുവരാവുന്നതല്ല. അതില്ലാതെ കാര്യം സാധിക്കുകയില്ലെന്നു വരികെങ്കിൽ, തീർച്ചയായും അതു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പരിധിക്കു വെളിയിൽ നിർത്തേണ്ടതാണ്. ഈഡിപ്പസിൽ സോഫോക്ലിസ് അതാണ് ചെയ്തത്.

ദുഃഖാന്തനാടകം സാമാന്യത്തിനേക്കാൾ ഉയർന്നതരത്തിൽ പെട്ട വ്യക്തികളുടെ അനുകരണമാകയാൽ, ശ്രേഷ്ഠരായ ചിത്രകാരന്മാരുടെ ആദർശമാണ് അതിൽ അനുസരിക്കേണ്ടത്. ഒന്നാംകിടയിൽ നില്ക്കുന്ന ചിത്രകാരന്മാർ മൂലവസ്തുവിന്റെ സദൃശമായ ചിത്രം വരയ്ക്കുന്നതോടൊന്നിച്ച്, അവർ നിർമ്മിക്കുന്ന പ്രതികൃതി ജീവിതത്തിന് അനുരൂപമായിരിക്കുന്നതും, അതേ സമയം അതു മൂലവസ്തുവിനെക്കാൾ സുന്ദരവും, മഹിമയുമുള്ളതായി തോന്നിക്കുന്നതും നിർവ്വഹിക്കാറുണ്ട്. ഇപ്രകാരം വെപ്രാളക്കാരനോ, മടിയനോ, ദുഷ്ടനോ ആയ വ്യക്തിയെ ചിത്രീകരിക്കുമ്പോൾ, ആ വ്യക്തിയുടെ വിശേഷമായ സ്വഭാവം സുരക്ഷിതമാക്കി വെച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതിനോടൊന്നിച്ചുതന്നെ, അതിനെ ഉത്കൃഷ്ടതരമാക്കി പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതിലാണ് കവിയുടെ ആവിഷ്കാരവൈദഗ്ദ്ധ്യം വിജയിക്കുന്നത്. അഗാത്തോണും ഹോമറും അക്കില്ലസി[47]നെ ഇങ്ങനെയാണ് ചിത്രീകരിച്ചത്.

ഏതാദൃശമായ സന്ദർഭങ്ങളിൽ, ഇപ്പറഞ്ഞ നിയമങ്ങൾ അനുസരിക്കുവാൻ കവി ശ്രദ്ധിക്കണം. കൂടാതെ, (ചക്ഷുശ്ശ്രോത്രാദി) ഇന്ദ്രിയങ്ങളിൽ പ്രസാദകത്വം പകരാൻ കെല്പുള്ള സാധനങ്ങൾ, അവ കാവ്യത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ അംഗമല്ലെന്നിരുന്നാലും, അതിന്റെ സഹചാരിയാകകൊണ്ട്, പ്രയോഗത്തിൽ കൊണ്ടുവരികയും വേണം. ഇവിടെയും തെറ്റുപറ്റാനിടയുണ്ട്. പക്ഷേ ഇതിനെപ്പററി എന്റെ മറ്റുഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളതിനാൽ, ഇവിടെ ആവർത്തിക്കുന്നില്ല.

20. പലതരം അഭിജ്ഞാനങ്ങൾ

അഭിജ്ഞാനം ഞാൻ മുമ്പു വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ടുണ്ട്[48]. ഇനി, അതിന്റെ ഭേദങ്ങൾ നിരൂപിക്കാം.

ചിഹ്നങ്ങളെ സാധനമാക്കി നിർവ്വഹിക്കുന്ന അഭിജ്ഞാനമൊന്നാമത്തെ ഭേദമാണ്. ഇതിൽ കലാത്മകത്വം വളരെ കുറവാണ്. എങ്കിലും, വൈദഗ്ദ്ധ്യമില്ലാത്തപ്പോൾ, എല്ലാററിലുമധികം ഇതാണ് ഉപയോഗിക്കാറുപതിവ്. ചിഹ്നങ്ങളിൽ ചിലതു ജന്മനാ കൂടെ ഉള്ളതായിരിക്കും. മണ്ണിൽനിന്നുയർന്ന (ഗീബി) വർഗ്ഗക്കാരുടെ ദേഹത്തിൽ കു

ലത്തിന്റെയോ, കർക്കിനസിന്റെ ത്യേസ്റ്റസിൽ[49] നക്ഷത്രം പോലെ, താരങ്ങളുടെയോ ചിഹ്നം കാണും. രണ്ടാമത്തേത്, കവി സ്വന്തമായുണ്ടാക്കുന്ന അടയാളമാണ്. ശരീരത്തിൽ മുറിവുണ്ടായിരുന്ന ചിഹ്നമോ, മാല മുതലായ ആഭരണങ്ങളോ, ഇഫി (ടോറസ്)[50]യിൽ ഐക്യം വെളിപ്പെടുത്താനുപയോഗിച്ച തോണിപോലുള്ള സാധനമോ മൂലം അഭിജ്ഞാനം നേടാം. ഇവ പ്രയോഗിക്കുന്നതിനും കലയുടെ ആവശ്യമാണ്. മുറിവു കരിഞ്ഞ വടുവിന്റെ അടയാളത്തെപ്പറ്റി ധാത്രിക്ക് ഒരുവിധവും, ഇടയന്മാർക്ക് വേറൊരുവിധവും ഓഡീസ്യൂസിനെ സംബന്ധിച്ച് അഭിജ്ഞാനം കിട്ടി.

വ്യക്തമായ തെളിവിനുവേണ്ടി, അഭിജ്ഞാനചിഹ്നങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുക—വാസ്തവത്തിൽ ആ ചിഹ്നങ്ങൾ മൂലമോ, മറ്റേതെങ്കിലുംപ്രകാരത്തിലോ, ഔപചാരികമായ തെളിവു കൊണ്ടുവരിക—അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ അത്ര നല്ല കലാരീതിയല്ല[51]. അതിലും നന്ന്, ഓഡീസ്സേയിലെ സ്നാനഗൃഹത്തിൽ എന്നപോലെ, സംഭവപരമ്പരയിലൂടെ സ്വാഭാവികവും ആകസ്മികവുമായ രീതിയിൽ അഭിജ്ഞാനം സാധിക്കുകയായിരിക്കും.

കവി തന്നിഷ്ടംപോലെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നവയാണ് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ അടുത്ത ഭേദങ്ങൾ. അവ കൃത്രിമങ്ങളായതാൽ അവയിലും കല ഇല്ല. ഇഫിജെനിയയിൽ, "ഞാൻ ഒറസ്റ്റസാണെ"ന്ന് ഒറസ്റ്റസ് സ്വയം പ്രഖ്യാപിക്കുന്ന രംഗം ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ഇഫിജെനിയയാകട്ടെ, കത്തുമൂലമാണ് സ്വയം വെളിപ്പെടുത്തുന്നത്. ഒറസ്റ്റസോ? താനാരാണെന്ന് തന്നെത്താൻ വിളിച്ചുപറയുന്നു. അയാൾ പറയുന്നതു മുഴുവൻ കഥാനകത്തിനു വേണ്ടിയല്ല—കവിയുടെ ഇഷ്ടപ്രവൃത്തികളായാണ്. ഇങ്ങനെ, മുമ്പ് എടുത്തു പറഞ്ഞ ദോഷങ്ങൾക്കു തുല്യമാണിതുമെന്ന് ധരിച്ചുകൊള്ളണം. വേണമെങ്കിൽ ഒറസ്റ്റസിനു തന്നോടൊന്നിച്ച് അഭിജ്ഞാനചിഹ്നവും കൊണ്ടുപോരാമായിരുന്നുവല്ലോ. തെറിയസ്[52] എന്ന സോഫോക്ലീസ് കൃതിയിലെ "നെയ്ത്തുതറിയിൽ ഓടം ഓടിക്കുന്ന ശബ്ദം" ഇത്തരം മറ്റൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

എന്തെങ്കിലുമൊരുവസ്തു കണ്ടാലുടൻ മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന അനുസ്മരണയാണ് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ മൂന്നാമത്തെ ഭേദത്തിന് ആശ്രയമായ തത്ത്വം. ദികായഗനേസിന്റെ സൈപ്രിയൻസിൽ[53], ചിത്രം കണ്ടിട്ട് നായകൻ കണ്ണീരൊലിപ്പിക്കുന്നു; അൽസിനോസിനെ സംബന്ധിച്ച വീരഗാഥ[54]യിൽ, ഓഡീസ്യൂസ് വീണാനാദം ശ്രവിച്ച മാത്രയിൽ കഴിഞ്ഞതോർത്ത് വിലപിക്കുന്നു; ഇപ്രകാരം അഭിജ്ഞാനം സിദ്ധിക്കുന്നു[55].

അനുമാനംകൊണ്ടോ, തർക്കംമൂലമോ കിട്ടുന്ന അഭിജ്ഞാനമാണ് നാലാമത്തേത്. "എന്റെ സാരൂപ്യമുള്ളവനാണിവനാവൻ. എ

ന്റെ സ്വരൂപംപോലത്തെ രൂപം ഓറെസ്റ്റിസിനല്ലാതെ മറ്റാർക്കുമില്ലല്ലോ. അപ്പോൾ വന്നവൻ ഓറെസ്റ്റസ്തന്നെ". ചൊയെഫൊറൊയ്[56] യിലെ ഈ സന്ദർഭം അതിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. സൊഫിസ്റ്റായ പോളി ഇഡ്യസി[57]ന്റെ നാടകത്തിൽ ഇഫിഗെനിയയുടെ രഹസ്യം ധരിപ്പിച്ചു കൊടുക്കുന്നതും ഇതേ തരത്തിലാണ്: "അവസാനം എന്റെ സഹോദരിയെപ്പോലെ ഞാനും ബലിപീഠത്തിൽ മരിക്കേണ്ടിവരും." ഓറെസ്റ്റിസിന്റെ ഈ വ്യാകുലത നിറഞ്ഞ കഥനം അത്യന്തം സ്വാഭാവികമായിട്ടുണ്ട്. ഇപ്രകാരം തെഒദെക്തസിന്റെ[58] ത്യുദെയുസിൽ "ഞാൻ എന്റെ ഓമനമകനെ തേടിവന്നു, ഇതാ എന്റെ ജീവൻതന്നെയും ഇല്ലെന്നായി" എന്നു പിതാവ് വിലപിക്കുന്നു. ഫിനെയിഡായിൽ നാരികൾ സ്ഥാനവിശേഷം കണ്ടിട്ടും, തങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച ദൈവവിധി ഊഹിക്കുന്നു: "ഇവിടെ നാം ആശ്രയഹീനരായി, അതിനാൽ ഇവിടെത്തന്നെ നമുക്ക് പ്രാണത്യാഗം ചെയ്യേണ്ടിവരും".

അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ ഒരു മിശ്രിതരൂപംകൂടിയുണ്ട്. "സന്ദേശവാഹകന്റെ കള്ളവേഷത്തിൽ വന്ന ഒഡീസ്സ്യൂസ്" ലെയുംപോലെ,[60] അതിൽ തെറ്റിദ്ധാരണമൂലം തീരുമാനമെടുക്കുന്നു. ഒരുവൻ പറയുന്നു: "മറ്റാർക്കും വില്ലു കുലയ്ക്കാനാവില്ല". അപ്പോൾ വേഷപ്രച്ഛന്നനായവൻ ആലോചിച്ചു: "അവൻ വില്ല് തിരിച്ചറിയുമല്ലോ". ഇവിടെ ഒന്നാമൻ താൻ കണ്ടിട്ടില്ലാത്ത വില്ല് തിരിച്ചറിയുമെന്ന് രണ്ടാമനിൽ (വേഷപ്രച്ഛന്നനിൽ) കൊണ്ടുവരുന്ന അഭിജ്ഞാനം ഭ്രമിച്ച അനുമാനമാണ്.[61]

ആശ്ചര്യകരമായ രഹസ്യങ്ങൾ സ്വാഭാവികമായ സാധനങ്ങൾ കൊണ്ടു വെളിപ്പെടുത്തുന്ന സംഭവങ്ങളിൽനിന്നു കിട്ടുന്നതായ അഭിജ്ഞാനം സർവ്വശ്രേഷ്ഠമാകുന്നു. സോഫോക്ലിസിന്റെ ഈഡിപ്പസിലും ഇഫിഗെനിയയിലും അതാണു കാണുന്നത്. സന്ദേശമയക്കണമെന്ന ആഗ്രഹം ഇഫിഗെനിയയിലുദിക്കുക വെറും സ്വാഭാവികമാണ്. അസ്വാഭാവികമായ സാധനങ്ങളോ രക്ഷകളോ അഭിജ്ഞാനച്ചിഹ്നമായുപയോഗിക്കാതെ കാര്യം നേടുന്ന രീതി ഇതാകുന്നു.[62]

അനുമാനംകൊണ്ടും, അനന്തരം തർക്കവിതർക്കം ചെയ്യുന്നവഴിക്കും അഭിജ്ഞാനം സമ്പാദിക്കുന്ന രീതിക്ക് വാസ്തവത്തിൽ അടുത്ത സ്ഥാനമേ ലഭിക്കാവൂ.

21. കല്പനാതത്ത്വം

കഥാനകത്തിന്റെ ഘടനയും, സമുചിതമായ ശൈലിയിലൂടെ അതു പ്രകാശിപ്പിക്കലും ചെയ്യുമ്പോൾ അതോടൊന്നിച്ചുതന്നെ, ദൃശ്യം കണ്ണിനുമുമ്പിൽ കൊണ്ടുവരാനും സ്വയം പ്രേക്ഷകനാകാനും കവിക്കു കഴിയണം. മുഴുവൻ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളും, ഓരോന്നിന്റെയും സ്പഷ്ടമായ

സാക്ഷാത്കാരം നേടിയിട്ട്, കണ്ണിനുമുമ്പേ നടക്കുംപോലെ വിശദമായി പ്രത്യക്ഷീകരിക്കുമ്പോൾ, എന്താണോ വാസ്തവികമായതിനു് നന്നു യോജ്യമെന്നു കവിക്കു് അനുഭവമാകയും, അങ്ങനെ ഏതുതരം അസാംഗത്യവും ഒഴിവാക്കുവാൻ അവസരം ലഭിക്കയും ചെയ്യും. കർകിനസിനെ പററിയ പാകപ്പിഴകൾ കാണുമ്പോൾ, ഈ നിഷ്കർഷ എത്രകണ്ടു ലാഭകരമാണെന്നു ബോധ്യമാകും. അംഫിയാരൂസ്[53] ദേവാലയം വിട്ടു വരുകയാണെന്നു ദൃശ്യം കണ്ണിനു മുമ്പേ കൊണ്ടുവരാൻ ആവാതെ കവിക്കു് വാസ്തവികത കൈവിട്ടുപോയി. അതിനാൽ, അഭിനയത്തിൽ കവിയുടെ ഈ പ്രമാദം പ്രേക്ഷകരെ പ്രക്ഷുബ്ധരാക്കി; അങ്ങനെ നാടകം പരാജയമടഞ്ഞു.

നാടകം രചിക്കുമ്പോൾ നടന്മാരുടെ അംഗവിന്യാസവും ആംഗികാഭിനയവും, ചേഷ്ടിതങ്ങളും ഭാവനചെയ്തിട്ട്, തന്നെ കവി അഭിനയിച്ചുനോക്കേണം. ഭാവനാശക്തിയോടെ എഴുതുന്ന കവിക്കു്, തന്റെ പാത്രങ്ങളുമായി സഹജമായ അനുഭാവം ഉള്ളതിനാൽ, എല്ലാററിലുമേറെ പ്രഭാവമുള്ളവനാകാൻ കഴിയും. കോപവും, ക്ഷോഭവും സ്വയം അനുഭവിക്കുന്ന കവിക്കു മാത്രമേ പാത്രഗതമായ കോപവും ക്ഷോഭവും തദ്വത് പ്രകാശിപ്പിക്കാനാവൂ. അതുകൊണ്ടു് കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൽ സാഫല്യം കൈവരണമെങ്കിൽ കവിയ്ക്കു പ്രകൃതിപ്രദത്തമായ പ്രതിഭയും, ഉന്മാദചാപല്യം ഉണ്ടായിരുന്നേ തീരൂ. ഒന്നാമത്തെ അവസ്ഥയിൽ, കവി പാത്രഗതമായ സ്വഭാവമേതായാലും അതുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുന്നു; രണ്ടാമത്തേതിൽ തന്റേതന്നെ നിലയിൽ നിന്നു വേർപെട്ടു് ഉയരുന്നു.[54]

22. ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ പൊരുത്തം

കഥാവസ്തു മുമ്പിനാലെ ഉള്ളതായാലും, പുതിയതായി കല്പിതമായാലും ഒന്നാമതു് അതിന്റെ സാമാന്യരൂപം തയ്യാറാക്കയും, പിന്നീട്, ഞാൻ നിർദ്ദേശിച്ചുകഴിഞ്ഞതുപോലെ, അതിനെ ഉപാഖ്യാനമാക്കി[55] ദീർഘിപ്പിക്കുകയുമാണ് കവി ചെയ്യേണ്ടതു്. സാമാന്യമായ രൂപം ഒരുക്കുന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം ഇഫിജെനിയയിൽനിന്നു് ഉദ്ധരിക്കാം. നിരപരാധയായ കന്യകയെ ബലികൊടുപ്പാൻ ഒരുങ്ങുന്നു. ബലികർത്താവിന്റെ മുമ്പിൽ നിന്നു രഹസ്യമായി കടത്തിക്കൊണ്ടുപോയ അവളെ മറുനാട്ടിൽ എത്തിക്കുന്നു. അന്യദേശത്തുനിന്നുവരുന്നവരെ ദേവിക്കായി ബലികൊടുക്കുക അന്നാട്ടിലെ നടപ്പാണ്. അതു ചെയ്യുന്നതിനുള്ള പൗരോഹിത്യം അവൾക്കു ലഭിക്കുന്നു. കുറെ നാൾ കഴിഞ്ഞു്, അവളുടെ സഹോദരൻ അവിടെ യദൃച്ഛയാ വന്നുചേരുന്നു. ഏതോ കാരണവശാൽ അയാൾ അവിടെ ചെല്ലണമെന്നു ആകാശഭാഷിതം ഉണ്ടായി; ഈ വാസ്തവം നാടകത്തിന്റെ സാമാന്യരൂപനിർമ്മാണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നില്ല. അയാൾ അവിടെ എത്തിയതു് എന്തിനാണെന്ന വസ്തുതയും മുഖ്യമായ കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അംഗമല്ല. എങ്കിലും അയാൾ വരു

ന്നു; ആയാൾ ബന്ധിക്കപ്പെടുന്നു. ബലി നടക്കാറായപ്പോൾ അയാളുടെ ദീനാലാപം മൂലം താനാരാണെന്ന രഹസ്യം വെളിപ്പെടുന്നു. അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ രീതി നോക്കിൽ യൂറിപിഡീസിന്റെ ഇഫിജെനിയയോ അല്ലെങ്കിൽ പോളിഇഡോസിന്റെ നാടകത്തിലേതുപോലെയോ ആകാം. രണ്ടാമത്തേതിൽ, ഓറെസ്റ്റസ് അത്യന്തം സ്വാഭാവികമായവിധം പറയുന്നു: "അപ്പോൾ എന്റെ സഹോദരിയുടെ മാത്രമല്ല, എന്റെയും തലയിലെഴുത്ത് ഇങ്ങനെ ബലിയാകണമെന്നാണല്ലോ". സ്വാഭാവികത നിറഞ്ഞ ഈ വചനം മൂലം അയാളുടെ ജീവനു രക്ഷകിട്ടി.

അതിൽപിന്നെ കവി തന്റെ പാത്രങ്ങൾക്കു പേരിട്ടിട്ട്, കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളിലേക്കു കടക്കണം. അവ വിഷയവുമായി ഇണങ്ങി ഇരിക്കണമെന്നു നിഷ്കർഷ കാണേണ്ടതാ. ഉദാഹരണത്തിന്, ഓറെസ്റ്റസ് ഉന്മാദഗ്രസ്തനാകയാൽ ബന്ധനസ്ഥനാകയും, പാപപരിഹാരകർമ്മം കൊണ്ടു ശുദ്ധീകരിക്കയാൽ മോചിതനാകയും ചെയ്യുന്നു. നാടകത്തിൽ ഉപാഖ്യാനം[66] ചെറിയവയിരിക്കും; എന്നാൽ മഹാകാവ്യത്തിനു വിസ്താരം കിട്ടുന്നതു് ഉപാഖ്യാനംവഴിയാണു്. ഓഡിസ്സിയിലെ കഥ ഇങ്ങനെ ചുരുക്കാവുന്നതാണല്ലോ. "ഒരുവൻ അനേകമാസങ്ങളായിട്ടു പ്രവാസത്തിലാണു്. പൊസൈഡൺ[67] അയാളെ വിട്ടൊഴിയാതെ തക്കംപാർത്തിരിക്കുന്നപോലെ കാവൽ കാക്കുന്നു. അങ്ങനെ അയാൾ നിസ്സഹായനായിരിക്കുന്നു. അയാളുടെ വീട്ട് ഉടനെ നശിക്കുകയാണു്; പ്രേയസിയുടെ കാമുകന്മാർ അയാളുടെ ധനവും ധാന്യവും തിന്നുമുടിക്കുന്നു. അവർ അയാളുടെ പുത്രനെ അപകടത്തിൽ അകപ്പെടുത്താനായി പല പല പദ്ധതികളും ചെയ്യുന്നു. അവസാനം കൊടുങ്കാറ്റിൽ അകപ്പെട്ട തോണിയിൽ അയാൾ തനിയേ വീട്ടിൽ മടങ്ങിയെത്തുന്നു—തന്നെ ചില കുടുംബാംഗങ്ങൾക്കു പരിചയപ്പെടുത്തുന്നു; ശത്രുക്കളെ ആക്രമിച്ചു വധിക്കുന്നു" ഇതാണു കഥാനകത്തിന്റെ സാരാംശം; ബാക്കി എല്ലാം ഉപാഖ്യാനങ്ങളാണു്[68].

23. സംവൃതിയും വിവൃതിയും

ഓരോ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും സംവൃതിയെന്നും, വിവൃതിയെന്നും രണ്ടംശമുണ്ടു്. കാര്യവ്യാപാരത്തിലുൾപ്പെടാത്ത സംഭവങ്ങൾ പ്രായേണ കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഏതെങ്കിലുമൊരു ഭാഗത്തോടു ചേർന്നു സംവൃതിയുണ്ടാകുന്നു; ശേഷം വിവൃതിയാകുന്നു. ആരംഭംതൊട്ടു പുരോഗമിച്ച്, കഥാനായകന്റെ ഉത്കർഷമോ അപകർഷമോ ആയ സന്ദർഭത്തിലേക്കു തിരിയുന്ന മുഴുവൻ കഥാഭാഗത്തിന്റെ വിസ്താരത്തെയാണു ഞാൻ സംവൃതി എന്നു പറയുന്നതു്. ഈ തിരിവുമുതൽ കഥയുടെ പരിസമാപ്തിവരെ വിവൃതിയുടെ വിസ്താരമാണു്. തിയൊഡെക്ടസിന്റെ കൃതിയായ ലിൻകെയുസിൽ, നാടകാരംഭത്തിനുമുമ്പ് നടന്നതും, നാടകത്തിൽ വെറും കണ്ണിയ സൂചനമായി പ്രസ്തുതമായതുമായ സംഭവങ്ങൾ,

അതായതു് ബാലകനെ ബന്ധനത്തിലാക്കിയിട്ടു് പിന്നീടു് * * * [അവന്റെ മാതാപിതാക്കളെ ബന്ധിച്ച] കഥപോലുള്ളവ[69] സംവൃതിയിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നു. കൊലക്കുറ്റം ചുമത്തിയതുമുതൽ അവസാനം വരെയുള്ള ഭാഗം വിവൃതിയാണു്.[70]

24. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പിരിവുകൾ

നാലുതരം ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളുണ്ടു്: ഒന്നു് ജടിലം: ഇതു മുഴുവൻ സ്ഥിതിവിപര്യത്തെയും അഭിജ്ഞാനത്തെയും ആശ്രയിക്കുന്നു. രണ്ടു്: കരുണം: ഇതിന്റെ ഓരോ ഹേതുവും ഉദ്വേഗത്താൽ പ്രേരിതമായിരിക്കും. ദൃഷ്ടാന്തമായി അയ്യാക്സ്നാടകം[71] ഇക്സിയോൻ[72]നാടകം മുതലുള്ളവ നിർദ്ദേശിക്കാവുന്നതാണ്. മൂന്നാമത്തേതു് സ്വഭാവാത്മകം; ഇതിലെ പ്രേരകം സ്വഭാവമാവുന്നതാണു്. ഫ്തിയോതിഡെസും പെലെഉസും[73] ഇതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. നാലാമത്തേതു്, സരളം: ഈ പരിഗണനയിൽ ഫോർകിദെസിലും, പ്രൊമെത്യൂസിലും[74], തത്സദൃശമായ മറ്റു നാടകങ്ങളിലും കാണുന്ന പാതാളലോകത്തിന്റെ ദൃശ്യംപോലുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളിലെ വിശദമായ ദൃശ്യാത്മകത്വം ഉൾപ്പെടുന്നില്ല.

തന്റെ കാവ്യത്തിൽ, എല്ലാ കാവ്യതത്വങ്ങളും ചേർത്തു സംഗ്രഹിക്കുവാൻ കവി യഥാശക്തി യത്നിക്കേണ്ടതാണ്. അതു സഫലമാവില്ലെന്നു വന്നാൽ ആവോളം തത്വങ്ങൾ, വിശേഷിച്ചു് മുമ്പോലെ കൂടുതൽ കൂടുതൽ മേന്മയുള്ളവ, ഉൾപ്പെടുത്തണം. ഇന്നത്തെ മുട്ടാപ്പോക്കിലുള്ള വിമർശങ്ങൾ ഓർക്കുമ്പോൾ അങ്ങനെ ചെയ്യേതീരൂ എന്നു തീർച്ചയാണു്. ഇന്നുവരെ അവരവരുടെ നിശ്ചിതമായ കാവ്യപരിധിക്കുള്ളിൽ ശ്രേഷ്ഠത നേടിയ കവികൾ ആവിർഭവിച്ചുവന്നു. എന്നാൽ, ഓരോ കവിക്കും, മറ്റു കവികളുടെ വിശേഷമായ കാവ്യക്ഷേത്രത്തിലും കൂടി അങ്ങനെയുള്ള സിദ്ധി കൈവരുത്താൻ കഴിയണമെന്നാണു് ഇന്നത്തെ നിരൂപകന്മാർ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നതു്.

ദുഃഖാന്തകാവ്യങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ സമാനതയാണോ, ഭേദമാണോ ഉള്ളതെന്നു തീരുമാനിക്കുവാൻ കഥാനകം പരിശോധിക്കയാണു നല്ലവഴി. സംവൃതിയും, വിവൃതിയും ഒരുപോലെയുണ്ടെങ്കിൽ സമാനതയുമുണ്ടെന്നു ധരിക്കണം. സംവൃതി സൃഷ്ടിക്കുവാൻ വൈദഗ്ദ്ധ്യമുള്ള എത്രയോ കവികൾ വിവൃതിയുണ്ടാക്കുന്നതിൽ സിദ്ധഹസ്തരല്ലാതെ കാണുന്നുണ്ടു്, വാസ്തവത്തിൽ രണ്ടുകലയിലും പൂർണ്ണമായ നൈപുണ്യം കൈവരുത്തിയിട്ടുള്ളവർ മാത്രമേ സഫലരായ കവികളാകുന്നുള്ളു.

25. നിഷേധനിർദ്ദേശം

പല തവണ നിർദ്ദേശിച്ച ഒരുകാര്യം കൂടി കവി ഓർമ്മിക്കേണ്ടതായിട്ടുണ്ട്, മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വിഷയവസ്തുഘടനയല്ല ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ രൂപം കൊടുക്കരുതു്. അനേകം കഥാംശങ്ങളടങ്ങിയതിനെയാണ് മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വിഷയവസ്തുഘടന എന്ന പ്രയോഗംകൊണ്ടു ഞാൻ അർത്ഥമാക്കുന്നതു്. ഇവിടെ ഇലിയഡിലെ കഥാവസ്തു, ആദിമുതൽ മുടിവരെ, കൈകാര്യംചെയ്യുകയാണെന്നു സങ്കല്പിക്കുന്ന സന്ദർഭം ഉദാഹരിക്കാം. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വിസ്തൃതം നിമിത്തം അതിലെ ഓരോ ഭാഗത്തിനും വേണ്ടുന്നത്ര വ്യാപ്തി കൊടുപ്പാൻ സൗകര്യമുണ്ട്. നാടകത്തിലാകട്ടെ, കവിയുടെ ആശയം നേരെ വിപരീതമാണു നില. യൂറിപ്പിഡീസിനെപ്പോലെ 'ട്രോയിയുടെ പതന'ത്തിന്റെ കഥാംശം മാത്രമല്ലാതെ മുഴുവൻ കഥയും നാട്യരൂപം കൊടുപ്പാനോ, അഥവാ ഐസ്ക്കിലസിനെപ്പോലെ നിയോബിയുടെ കഥയിൽ നിന്നു വിശേഷമായ ഒരു ഭാഗം ഗ്രഹിക്കാതെ പൂർണ്ണമായ കഥയും പകർത്തുവാനോ ശ്രമിച്ച കവികൾക്കു് നാടകശാലയിൽ ഒന്നുകിൽ ദയനീയമായ പരാജയമോ, അല്ലെങ്കിൽ നന്നേ ഇടത്തരമായ വിജയമോ മാത്രമേ ലഭിച്ചിട്ടുള്ളു എന്ന സത്യം മറക്കത്തക്കതല്ല. അഗതോൺ തന്നെയും ഈ ദോഷം നിമിത്തമാണ് പരാജയപ്പെട്ടതെന്നു പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. എന്നാലും ഭാഗ്യവിപര്യയങ്ങളിലൂടെ, ലോകോത്തരമായി ഇച്ഛിപ്പെടുത്തുന്ന സന്ദർഭങ്ങൾ ഉളവാക്കാൻ, ദുരന്തനാടകപൂരാവശ്യമായവ അഗതോൺ ശ്രദ്ധിപ്പിക്കുന്ന കവികളുടെ [illegible] തന്നെ. സിസിഫസിനെപ്പോലെ ബുദ്ധിമാനായ, എന്നാൽ ദുഷ്ടനായ പാത്രം നിലംപതിക്കുമ്പോഴോ, അല്ലെങ്കിൽ ധീരനെങ്കിലും ദുഷ്ടനായ ഒരു വ്യക്തി പരാജയപ്പെടുമ്പോഴോ അത്തരം പ്രഭാവമുണ്ടാകുന്നതു്. 'സംഭാവ്യ'തയെപ്പറ്റി അഗതോൺ സമർത്ഥിക്കുന്നതിനു യോജിച്ച ഉത്തമ സംഭവങ്ങൾ സംഭാവ്യമാകയുള്ളൂ. "സംഭാവ്യതയ്ക്കു വിപരീതമായ എത്രയോ സംഭവങ്ങൾ സംഭാവ്യമാണ്" എന്നു് അഗതോൺ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

26. വൃന്ദഗീതം

വൃന്ദഗീതത്തെ നാട്യാഭിനയത്തിലുൾപ്പെട്ടതായി പരിഗണിക്കേണ്ടതാണ്. അതു് മുഴുവൻ നാടകത്തിന്റേയും അനന്യമായ അംഗമായിരിക്കയും വേണം. അതിനു കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ ഇണങ്ങാനും കഴിയണം. യൂറിപ്പിഡീസിന്റെ വൃന്ദഗീതം മാതിരിയുള്ളതല്ല, എന്നാൽ സോഫോക്ലിസിന്റേതു് അങ്ങനെയാണുതാനും. പിന്നീടുള്ള കവികളുടെ വൃന്ദഗീതത്തിനു നാട്യവിഷയവുമായുള്ള ബന്ധം അതിനു മറ്റു ദുരന്തനാടകത്തിലെ കഥകളുമായുള്ളതിലേറെ കാണാനില്ല! അതിനാൽ അതു് വിഷ്കംഭകമായി മാത്രം അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ രീതി ഒന്നാമതു് അഗതോണാണ് ആരംഭിച്ചതു്. ഇങ്ങനെ വൃന്ദഗീതങ്ങൾ ക്ഷേപ

ഗാനങ്ങൾ, ഒരു നാടകത്തിലെ വക്തവ്യമോ, ഒരങ്കം തന്നെയുമോ മറ്റൊന്നിലേക്കുള്ള്, മറ്റൊരു നാടകത്തിൽ ചേർക്കുന്നതിനെക്കാൾ ഒട്ടും ഭേദമല്ല വ്യത്യാസം.

27. ഭാവം അഥവാ വിചാരതത്ത്വം

ഇനി, ഭാഷണശാസ്ത്രത്തിലെ ഭാവ (വിചാര)ത്തെപ്പറ്റും ഭാവമുള്ളവ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നുണ്ട്. ആ ഭാഗങ്ങൾ അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിൽ നിന്ന് ഗ്രഹിച്ചുകൊള്ളണം.

വിചാരത്തെപ്പറ്റി 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ ഞാൻ വിവരിച്ചിട്ടുള്ള വിഷയങ്ങൾ തന്നെയാണ് ഇവിടെയും പരിഗണിക്കേണ്ടത്. ശാസ്ത്രത്തിൽ ഈ വിഷയത്തിന്റെ പഠനം ചേരുന്നതാണ്. ഭാഷണം വഴി ഉണ്ടാക്കേണ്ടുന്ന എല്ലാത്തരം പ്രഭാവവും വിചാരതത്ത്വത്തിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നു. സമർത്ഥനം, ഖണ്ഡനം, കരുണ, ഭയം, ക്രോധം മുതലായ ഭാവങ്ങളുടെ പ്രദർശനം, പ്രാധാന്യം, ന്യൂനീകരണം എന്നിവ ഇതിന്റെ പിരിവുകളാണ്. കരുണ, ഭയം, മഹിമ, സംഭാവ്യത—എന്നിങ്ങനെയുള്ള ഭാവങ്ങൾ ഉണർത്തുകയാണ് കവിയുടെ ഉദ്ദേശ്യമെങ്കിൽ, നാട്യസംഭവങ്ങളുടെ വിഷയത്തിൽ അവലംബിക്കേണ്ട രീതി ഒന്നുതന്നെയാണ്. നാട്യസംഭവങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും പാലിക്കേണ്ടതെന്ന് ഇപ്രകാരം വിശദമായല്ലോ. ഗാഢമായ വ്യാഖ്യാനസഹായം കൂടാതെ, സ്വയം പ്രകടമാകേണ്ടവയാണ് സംഭവങ്ങൾ; സംഭാഷണത്തിന്റെ അഭീഷ്ടമായ പ്രഭാവം വക്താവിലൂടെയും, സംഭാഷണത്തിന്റെ ഫലമായും സാധിക്കണം. അങ്ങനെ തമ്മിൽ ഇത്രയേ ഭേദമുള്ളൂ. വിചാരത്തിന്റെ പ്രകാശനത്തിനും വക്താവിന്റെ വചനത്തിനും തമ്മിൽ യാതൊരു ബന്ധവുമില്ലെങ്കിൽ വക്താവിനെന്താവശ്യം?

28. ഭാഷ

ഇനി, ഭാഷയെപ്പറ്റി പര്യാലോചിക്കാം. ഇതിലെ ഒരു ഭാഗത്തിന് ഉച്ചാരണരീതിയുമായാണ് ബന്ധം. വിശദമായിട്ട്, പ്രഭാഷണകലയുടെയും, പ്രഭാഷണശാസ്ത്രവിദഗ്ദ്ധന്മാരുടെയും സ്വന്തം അധികാരമേഖലയാണിത്. ഉദാഹരണത്തിന്, ആദേശം, പ്രാർത്ഥന, പ്രസ്താവം, ഭീഷണ, പ്രശ്നം, ഉത്തരം മുതലായവയുടെ സ്വരൂപമെന്തെന്ന സൂക്ഷ്മഭേദോപഭേദമായ വിവേചനം ഇതിൽ അന്തർഭവിക്കുന്നു. ഇവയെപ്പറ്റി അറിഞ്ഞതിനാലോ, അറിയാത്തതിനാലോ കവിയുടെ കലയ്ക്ക് ഒരു ഹാനിയും സംഭവിക്കുന്നില്ല. "ദേവി, ക്രോധഗീതം പാടൂ" എന്ന് ഹോമർ പറയുമ്പോൾ കവിയുടെ ഉദ്ദേശ്യം അഭ്യർത്ഥനയാണെങ്കിലും, അതിൽ ആദേശമുണ്ടെന്ന പ്രോട്ടഗോറസ്[27] ഉന്നയിക്കുന്ന ആക്ഷേപം ആരെങ്കിലും കാര്യമാക്കുമോ? എന്തെങ്കിലും ചെയ്യണമെന്നോ, ചെയ്യരുതെന്നോ പറഞ്ഞാലത് ആദേശമാണെന്ന് അദ്ദേഹം വാദി

ഷണം! അതുകൊണ്ടു് ഈ വിഭാഗമാണം [illegible] ന്നു്. ഇതിന്റെ [illegible] കാവ്യങ്ങളോടു് — [illegible].

29. ഭാഷയുടെ അംശങ്ങൾ

വർണ്ണം, മാത്ര, സംയോജകം, നാമം, ക്രിയ, കാരകം, വാക്യങ്ങളിൽ [illegible], ഇവയാണ് ഭാഷയുടെ [illegible] അംശങ്ങൾ.

അവിഭാജ്യമായ ഒരു ധ്വനിയാണ് വർണ്ണം. [illegible] വർണ്ണമാകയില്ല. അർത്ഥവത്തായ ധ്വനിസമൂഹത്തിന്റെ അംശമാകാൻ കഴിയുന്ന ധ്വനി മാത്രമേ വർണ്ണമാകയുള്ളൂ. [illegible]

[illegible] മാത്ര. 'അ' എന്ന [illegible] 'ആ' എന്ന [illegible] മാത്രകളാണ്. [illegible] ത്തിന്റെ വിഷയമാണ്.

അർത്ഥമില്ലാത്ത, ധ്വനിയാണ് സംയോജകങ്ങൾ. [illegible] അർത്ഥവത്തായ [illegible], അതു് [illegible] കളല്ല. [illegible] വാക്യത്തിന്റെ [illegible], [illegible] ഗണിക്കേണ്ടതാണ്. [illegible] അർത്ഥവത്തായ ധ്വനികളുടെ [illegible] അർത്ഥവത്തായ ധ്വനിയാകുവാൻ [illegible] അർത്ഥരഹിതമായ ധ്വനികളാണ് സംയോജകങ്ങൾ: 'ആകട്ടെ', 'ഏയ്' എന്നിവ ഉദാഹരണമായി നിർദ്ദേശിക്കാം. വാക്യത്തിന്റെ [illegible] [illegible], [illegible] അർത്ഥരഹിതമായ ധ്വനി [illegible] സംയോജകങ്ങളെന്ന് നിർവചിക്കാമെങ്കിലും,

വാക്യത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ അതിന്റെ നില ദ്യോതമാകണമെന്നു കരുതാവുന്നതല്ല. 'മേൽ' എന്നതിലെ 'ഏ', 'ഏതൊരു' എന്നതിലെ 'ഉ', 'ഒ'യിലെ 'ഏ' മുതലായവ ഇതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ്.

കാലത്തെ കുറിക്കാത്തതും, മറ്റു ധ്വനികൾ ചേർന്നുണ്ടായതുമായ അംശമില്ലാത്ത ധ്വനിയാണ് നാമം. അതിന്റെ ഒരു അവയവവും സ്വയമേവ അർത്ഥവത്തല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, നാമത്തിന്റെ അവയവങ്ങൾക്ക് അർത്ഥമുണ്ടെന്നു ധരിച്ച് നാം അവയെ ഏകപദത്തിലോ, സമസ്തപദത്തിലോ പ്രയോഗിക്കാറില്ല. “തിയഡോറസ്” (= ദൈവദത്തൻ) എന്ന പദത്തിലെ 'ഡോറസ്' (= ദാനം, പ്രസാദം) എന്ന അംശത്തിന് തനിച്ചു നിന്നാൽ ഒരു അർത്ഥവുമില്ല.

കാലത്തെ കുറിക്കുന്നതും, അനേകം ധ്വനികൾ ചേർന്നുണ്ടായതുമായ അർത്ഥമുള്ള ധ്വനിയാണ് ക്രിയ. നാമത്തിലെന്നപോലെ, ഇതിലും യാതൊരു അവയവത്തിനും സ്വതന്ത്രമായി ഒരു അർത്ഥവുമില്ല. 'മനുഷ്യൻ' എന്നോ അല്ലെങ്കിൽ 'വെളുത്ത' എന്നതിൽ 'എപ്പോൾ' എന്ന (കാലത്തിന്റെ) ബോധമില്ല. എന്നാൽ 'അവൻ പോകുന്നു', 'അവൻ പോയി' എന്നിവയിൽ വർത്തമാനകാലവും, ഭൂതകാലവും സ്വയമേവ വ്യക്തമാകുന്നുണ്ട്.

നാമത്തിനും ക്രിയക്കും കാരകങ്ങളുണ്ട്. 'ന്റെ', 'ന്' മുതലായ സംബന്ധാർത്ഥവും, മനുഷ്യൻ, മനുഷ്യർ എന്നപോലെ ഏകവചനം, അനേകവചനമുള്ള വചനത്തെയും അവ കുറിക്കുന്നു. ഭാഷയെ വാസ്തവികമായ വ്യവഹാരത്തിന്റെ പ്രകാരം,-പ്രശ്നം അല്ലെങ്കിൽ ആദേശം- അതിൽനിന്നു വ്യക്തമാകുകയും ചെയ്യുന്നു. 'അവൻ പോയോ?' ([illegible]), 'പോകൂ' (ബോധിനു) ഇവ ക്രിയയുടെ വികാരമാണ്.

സംയുക്തമായ സാർത്ഥകധ്വനിയിലെ ചില അവയവങ്ങൾക്കെങ്കിലും സ്വതന്ത്രമായ അർത്ഥമുണ്ടെങ്കിൽ, ആ സാർത്ഥകമായ ധ്വനിയാണ് വാക്യം അല്ലെങ്കിൽ സംഭാഷണമെന്ന സംജ്ഞകൊണ്ട് ഗ്രഹിക്കേണ്ടത്. എല്ലാ വാക്യത്തിലും നാമമോ, ക്രിയയോ കൂടിയോ കൂടിയേതീരൂ എന്ന നിർബന്ധമില്ല. ക്രിയ ഇല്ലാതെയും പ്രയോജനം സിദ്ധിക്കാം; "മനുഷ്യന്റെ ലക്ഷണം" എന്ന വാക്യം ഇതിനൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. എങ്കിലും വാക്യത്തിൽ, “പൊയ്ക്കൊണ്ടിരിക്കവേ” അഥവാ “ക്ലിയോണിന്റെ മകൻ ക്ലിയോൺ” മുതലായവപോലെ, സാർത്ഥകമായ അവയവം എപ്പോഴും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്.

വാക്യത്തിൽ അഥവാ സംഭാഷണത്തിൽ രണ്ടുവിധം സംയോഗങ്ങളാവാം: ഏകാർത്ഥം കുറിക്കുന്നതൊന്ന്, തമ്മിൽ ബന്ധമുള്ള വേറെ വേറെ അവയവങ്ങൾ ചേർന്നുണ്ടാകുന്നതൊന്ന്. വേറെ വേറെ ഭാഗങ്ങളുടെ സംയോഗം മൂലമുണ്ടായതാണ് 'ഇലിയഡ്'; അതിനാലതു 'ഏക'മാക

ന്നു. മനുഷ്യന്റെ ലക്ഷണമെന്നതിൽ ഏകത പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന അർത്ഥം നിഹിതമാകയാലത്രേ 'ഒന്നാ'ണു്.

30. ശബ്ദങ്ങളുടെ ഭേദം

ശബ്ദം രണ്ടുവിധമുണ്ടു്: സരളവും, സങ്കീർണ്ണവും. 'നീ' പോലെ അർത്ഥമില്ലാത്ത ഘടകങ്ങൾകൊണ്ടുണ്ടായതിനെയാണു് സരളമെന്നു ഞാൻ പറയുന്നതു്. നിരർത്ഥകവും സാർത്ഥകവുമായ ഘടകങ്ങൾ ചേർന്നോ, രണ്ടു സാർത്ഥകശബ്ദങ്ങൾ ചേർന്നോ ഉണ്ടാകുന്നവയാണു് സങ്കീർണ്ണം അല്ലെങ്കിൽ യൌഗികം. ഇങ്ങനെ മൂന്നോ, നാലോ, അനേകമോ ഘടകങ്ങൾ ചേർന്നും ശബ്ദമുണ്ടാകാം. പല 'മസ്സേലിയ' (ഗ്രീസിലെ) പദങ്ങളും ഇത്തരത്തിൽ പെടും: 'ഹെർമോകൈക്കോക്സാന്തസ്' (= പിതാ-ദ്യൌസ്-പ്രാർത്ഥി*) എന്നതു് ഇതിനു് ഒരു ദൃഷ്ടാന്തമാണു്.

പ്രചലിതമോ, അപരിചിതമോ, അല്ലെങ്കിൽ ലാക്ഷണികമോ, ആലങ്കാരികമോ, നവനിർമ്മിതമോ, പ്രസാരിതമോ, സങ്കോചിതമോ, പരിവർത്തിതമോ ആയിരിക്കും ശബ്ദം.

ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രദേശത്തു് പൊതുവെ പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദമാണു് പ്രചലിതം അല്ലെങ്കിൽ പ്രാമാണികം. അന്യദേശത്തെവിടെ എങ്കിലും പ്രയോഗിച്ചുവരുന്ന ശബ്ദം അപരിചിതമാകുന്നു. അങ്ങനെ ഒരേ ശബ്ദം ഒരേ സമയത്തു് പ്രചലിതവും അപരിചിതവുമായിരിക്കാമെന്നു വ്യക്തമാണല്ലോ. പക്ഷേ, അതു് ഒരേ ദേശത്തു പാർക്കുന്നവരെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം പ്രചലിതവും അപരിചിതവുമാകയില്ല. 'സിഗ്യൂനോൻ' (= കുന്തം) എന്ന ശബ്ദം കൂപ്രിയക്കാർക്കു് (= സൈപ്രസ് വാസികൾക്കു്) പ്രചലിതമാണെങ്കിലും നമുക്കു് അപ്രചലിതമാണു്.

ഒരു പദാർത്ഥത്തിനു മറെറാരു നാമം ആരോപിക്കുകയാണു് ലക്ഷണ. വർഗ്ഗത്തിൽ നിന്നു് ഉപവർഗ്ഗത്തിലേക്കും, ഉപവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു വർഗ്ഗത്തിലേക്കും, ഉപവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു് ഉപവർഗ്ഗത്തിലേക്കും, അല്ലെങ്കിൽ സാധർമ്മ്യത്തെ ആശ്രയിച്ചും ഈ ആരോപം നടക്കാം.

വർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു് ഉപവർഗ്ഗത്തിലേക്കു്: "അതാ, എന്റെ കപ്പൽ ആ തുറമുഖത്തു് കിടക്കുന്നു." നങ്കൂരമിട്ടു് കിടക്കുന്നതിന്റെ ഉപഭേദ (ഉപവർഗ്ഗ)മാണു്.

ഉപവർഗ്ഗത്തിൽ നിന്നു് വർഗ്ഗത്തിലേക്കു്: "ഓഡിസ്സ്യൂസ് വാസ്തവത്തിൽ പതിനായിരം പരാക്രമങ്ങൾ കാണിച്ചു." പതിനായിരമെന്നതു് വിപുലമായ സംഖ്യയുടെ ഉപഭേദമാണു്. ഇവിടെ ഏറെ വലിയ എണ്ണം വെളിപ്പെടുത്താൻ വേണ്ടിയാണു് ഉപഭേദം പ്രയോഗിച്ചതു്.

---

* പിതാവായ ദ്യൌസിനെ ഭജിക്കുന്നവനെന്നർത്ഥം

[illegible]

[illegible]

[illegible]

* * * * *

[illegible] പോലും [illegible] ഒരു [illegible] കാരി [illegible] ന്നില്ലാത്ത [illegible] കൊടുക്കാം. [illegible] (= കൊറുപുകരിം) എന്നതിന്റെ [illegible] (= [illegible]) എന്നും, 'ഇരാമ ഇറാൻ' (= [illegible]) എന്നതിന്റെ [illegible] (= [illegible]) എന്നതുമെല്ലാം [illegible] ആണ്‌.

ഒരു [illegible] എങ്കിലും [illegible] ആണ്‌, ഇരട്ടിച്ച്‌ എങ്കിലും [illegible] പ്രയോഗിക്കാം. ഒരു [illegible] എങ്കിലും [illegible] ളുകളായല്ല്‌ [illegible]. '[illegible]' എന്നതിന്റെ [illegible] എന്നാ. '[illegible]' എന്നതിന്റെ [illegible] എന്നോ [illegible] അത്ര പ്രയോഗിക്കാറില്ല. '[illegible]' [illegible] എന്നും, '[illegible]' എന്നിങ്ങനെ '[illegible]' എന്നും [illegible] എന്ന [illegible].

ഒരു [illegible] എന്നാൽ [illegible] പാടി നില്ക്കും, [illegible] എങ്കിൽ [illegible] അതു പാടില്ലതാനും. [illegible] '[illegible]' എന്ന [illegible]ത്തിൽ, '[illegible]' എന്ന [illegible] '[illegible]' എന്നതിന്റെ [illegible]മാണ്‌.

നാമം മൂന്നു [illegible] — പുല്ലിംഗം, സ്ത്രീലിംഗം, നപുംസകലിംഗം. '[illegible]', '[illegible]', '[illegible]' എന്നോ, '[illegible]' [illegible] എങ്കിലും [illegible] (അങ്ങനെ '[illegible]', '[illegible]' എന്ന [illegible] ഉള്ളൂ), അവസാനിക്കുന്ന നാമം പുല്ലിംഗമായിരിക്കും. '[illegible]', '[illegible]' എന്ന ദീർഘസ്വരങ്ങളിലും പ്രായേണ '[illegible]' [illegible] അവസാനിക്കുന്ന നാമം സ്ത്രീലിംഗമാണ്‌. ഇങ്ങനെ പുല്ലിംഗത്തിന്റെയും സ്ത്രീലിംഗത്തിന്റെയും [illegible] അവസാനിക്കുന്ന [illegible] എണ്ണം [illegible]. എന്നുകൊണ്ടെന്നാൽ [illegible] എന്നവസാനിക്കുന്നതിനും '[illegible]' എന്നവസാനിക്കുന്നതിനും ഭേദമില്ല. അവസാനം [illegible] ഒരു നാമത്തിലും കാണുന്നില്ല. '[illegible]' എന്ന് അവസാനിക്കുന്ന മൂന്നു [illegible] ഉള്ളൂ:—[illegible], [illegible], [illegible]. [illegible] '[illegible]' എന്നവസാനിക്കുന്നുണ്ട്‌:—[illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible]. ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ രണ്ടു [illegible] നപുംസകലിംഗത്തിൽപ്പെട്ട നാമങ്ങൾ അവസാനിക്കുന്നു. എന്നാൽ [illegible] അപൂർവ്വം ചിലപ്പോൾ '[illegible]' '[illegible]' എന്ന രണ്ടു [illegible] അവസാനിക്കുന്നവയും കണ്ടിട്ടുണ്ട്‌.

31. കാവ്യഗതമായ ശബ്ദയോജന

പ്രസന്നവും എന്നാൽ വെറും പ്രാകൃതമല്ലാത്തതുമായ ശബ്ദയോജനയാണ് സമുത്കർഷമുള്ള കാവ്യശൈലി. എല്ലാററിനുമേറെ പ്രസാദവും പ്രയോഗവും സിദ്ധിച്ച ശബ്ദങ്ങൾക്കാണ്. ശൈലി കൂടുതൽ പ്രസാദഗുണമുള്ളതായിരിക്കണമെങ്കിലും, അത്, സാമാന്യമായിത്തീർന്നിട്ട്, ക്ലിയോഫോണിന്റെയും സ്തെനെലസിന്റെയും കവിതകൾപോലെ, പ്രാകൃതമായിരിക്കാനിടയുണ്ട്. നേരെമറിച്ച്, അസാധാരണമായ ശബ്ദങ്ങളുൾക്കൊള്ളുന്ന ശൈലി ഉത്കൃഷ്ടവും, ലോകോത്തരവുമായിരിക്കും. അപരിചിതം അല്ലെങ്കിൽ പ്രചാരം കുറഞ്ഞത്—ഔപചാരികം, പ്രസാരിതം, ചുരുക്കത്തിൽ സാധാരണ രീതിയിൽ ഉൾപ്പെടാത്തത്—എന്നിതാണ് അസാമാന്യശബ്ദത്തിന് ഞാൻ കൊടുക്കുന്ന അർത്ഥം. എന്നാലും ഇത്തരം ശബ്ദങ്ങൾ മാത്രം പ്രയോഗിച്ചാലത് ഒരു ഗൂഢപ്രശ്നമോ, ശബ്ദജാലമോ ആയേക്കാം. വെറും ഔപചാരികശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചാൽ അത് ഗൂഢപ്രശ്നമാകാം; വെറും അപരിചിതശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചാലത് ശബ്ദജാലമായി തീരും. അസംഭാവ്യതകളെ ച്ചേർത്ത്, ഒരു യാഥാർത്ഥ്യം വെളിപ്പെടുത്തുക ഗൂഢപ്രശ്നത്തിന്റെ മൗലികമായ പ്രയോജനമാണ്. സാധാരണ ശബ്ദങ്ങൾ ചേർക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഇതു നേടാനാവില്ല; ഔപചാരികശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗംമൂലമേ ഇതു സാധിക്കൂ. "മറ്റൊരുവന്റെമേൽ തീയുപയോഗിച്ച് ചെമ്പിനെ ഒട്ടിച്ചവനെ ഞാൻ കണ്ടു—" എന്നതുപോലെയുള്ള വാക്യങ്ങൾ ഗൂഢപ്രശ്നത്തിന്റെ ഉദാഹരണമാണ്. വെറും അപരിചിതശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ചുണ്ടാകുന്ന ശബ്ദയോജനയാണ് ശബ്ദജാലം.

അതിനാൽ, ഏറെക്കുറെ, മുൻപറഞ്ഞ തരം ശബ്ദങ്ങളും കലർത്തിയല്ലാതെ ശൈലിക്ക് സമുത്കർഷം വരികയില്ല. അപരിചിതവും, ആലങ്കാരികവും, മറ്റു നിർദ്ദേശിച്ച തരം ഇനങ്ങളിൽപ്പെട്ടതുമായ ശബ്ദങ്ങൾ ശൈലിയെ സാധാരണവും പ്രാകൃതവുമായ നിലയിൽ നിന്നുയർത്തുകയും, ഉപയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾമൂലം പ്രസാദഗുണമുണ്ടാകുകയും ചെയ്യും. എന്നാൽ, പ്രസാദഗുണത്തിന്, അതു സാധാരണ നിലയിൽനിന്ന് ഭിന്നമാകണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അത്യധികം സഹായകമാകുന്നത് ശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രസാരവും, സങ്കോചവും, പരിവർത്തനവുമാകുന്നു. പ്രചലിതമായ വാഗ്രീതിയിൽ അങ്ങുമിങ്ങും മാററം വരുത്തുന്നതുകൊണ്ട് ഭാഷയ്ക്കു ചമത്കാരം കിട്ടുകയും, അതേസമയം സാമാന്യമായ പ്രയോഗങ്ങളെ ഏകദേശമായി സ്വീകരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് പ്രസാദഗുണം നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇത് വിഗണിച്ചിട്ട്, കവികൾ ഭാഷാവിനയകമായി കാണിക്കുന്ന ഇത്തരം സ്വാതന്ത്ര്യത്തെ ചില നിരൂപകന്മാർ ആക്ഷേപിക്കുകയും പരിഹസിക്കുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്. എന്നാലതു ശരിയല്ല. "മാത്രകൾ നീട്ടാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ നിങ്ങൾ കവിയായി" എന്നു മൂത്ത എഉക്ലിഡെസ്[*32] ഒരിക്കൽ കവികളെ പരിഹസിച്ചു.

തന്റെ പരിഹാസോക്തിക്കു പോഷകമായി നാനാതരം വ്യംഗ്യമായ പദ്യരചനാ ശ്രമം സ്വയം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്'!

എപിഖാരേന്' എയിദോൻ മരാഥൊനാദെ ബദിസ്'ഓന്ത'

അല്ലെങ്കിൽ

ഊക് ഏൻ' ഗ്'എരാമെനോസ്തോൻ എകെയ്നൂ

എല്ലെബൊരോൻ.

ഇത്ര മനഃപൂർവ്വമായ നിരർത്ഥകത തീർച്ചയായും ഹാസ്യാസ്പദം തന്നെ. എങ്കിലും, ഇണങ്ങുന്ന, അളവുള്ള പദങ്ങൾ, സംയതമായി, പ്രയോഗിക്കുക കാവ്യഭാഷയുടെ എല്ലാ അംഗങ്ങൾക്കും കൂടിയേ തീരു. ഔപചാരികവും അപരിചിതവുമായ ശബ്ദങ്ങളോ, അപ്രകാരം മററു തരങ്ങളോ ഔചിത്യം വീക്ഷിക്കാതെയും, ഹാസ്യമുളവാക്കാമെന്നുദ്ദേശിച്ചും പ്രയോഗിച്ചാൽ, അതിന്റെ ഫലം പരിഹാസംതന്നെ ആയിരിക്കും. പ്രസാരം സമുചിതമായി പ്രയോഗിക്കുകകൊണ്ട് ഉണ്ടാകാവുന്ന പ്രഭാവം എത്രത്തോളമാണെന്നു അറിയണമെങ്കിൽ, മഹാകാവ്യത്തിലെ സാധാരണമായ പദ്യങ്ങൾപോലും ഇങ്ങനെ ചെയ്തു നോക്കിയാൽ മതി. അതു പോലെ, എതെങ്കിലും അപരിചിതമായ ശബ്ദമോ, ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗമോ, വ്യഞ്ജനയുടെ എതെങ്കിലും പ്രകാരമോ ഭാഷയിൽനിന്നു എടുത്തുമാററി, പകരം തത്സ്ഥാനത്ത് പ്രചലിതമോ, ഉപയോഗത്തിലിരിക്കുന്നതോ ആയ ശബ്ദം കയററിവെച്ചാൽ ഞാൻ പറയുന്നതെത്ര ഗൗരവമുള്ളതാണെന്നു വെളിപ്പെടുകയും ചെയ്യും. ഐസ്ഖുലസും എവുരിപിദേസും ഒരേ തരം ദ്വിമാത്രികമായ ചരണങ്ങളാണ രചിച്ചതെന്നിരുന്നിട്ടും, എവുരിപ്പിദേസ് കേവലം ഒരു ശബ്ദംമാററി, ഒരു സാമാന്യശബ്ദത്തിനു പകരം അവിടെ ഒരു അപ്രചലിതശബ്ദം ചേർക്കുകയു മാത്രം, അതിൽ ചമത്കാരം ഉണ്ടാകുകയും മററേത് നീരസമായിരിക്കയും ചെയ്തു. ഐസ്ഖുലസ് തന്റെ ഫിലൊക്തേതസിൽ ഇങ്ങനെ എഴുതി:

"ഫഗെദായ്നൻ ഹ് ഹേ മൂ സർ'കാസ്' എസ്ഥി എയ്പോദോസ്" = എന്റെ കാലിലെ ഇറച്ചി ഒരു പാതകിയായ വ്രണം തിന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. 'എസ്ഥിഎയ്' (= തിന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു) എന്നിടത്ത് എവുരിപിദേസ് ഥോയ്നാതായ്' (= വിരുന്നുസദ്യ ഉണ്ണുന്നു) എന്നുമാററി. വേറൊരു വരി നോക്കുക:—

"ന്യൂൻ ദെ മ്' എഓൻ ഓലീഗൊസ്' തെ കായ്
ഊതിദനോസ്' കായ് എഐകേസ്"

= ഞാൻ ഭാഗ്യംകെട്ടവനാണ്, ബലമില്ലാത്തവനാണ്, എന്റെമേൽ വിധി പ്രഹരമേല്പിച്ചു. ഇതിൽ സാമാന്യശബ്ദം ചേർത്താൽ എന്തു മാററം വരുമെന്നു നോക്കുക:—

"ന്യൂൻ ദെ മ്' എഓൻ മീക്രോസ്'തെ കായ് അസ്ഥനികോസ്'
കായ് എഐദേസ്"

= ഞാൻ എഴുതിയവനാണു്, ചൊറിയം കൊള്ളുന്നവനാണു്, അ ച്ചടിക്കാരനാണു്: ഇങ്ങിനെയുള്ള പ്രയോഗങ്ങൾ:—

“ദിക്കുറ്റാൻ വെള്ളത്തുകൊണ്ടിരിക്കാൻ കണ്ടേ ഞാൻ
ചെറിയൻ കൊ ത്തുപെട്ടവൻ”

= ഒരു പൊരുത്തമില്ലം എഴുതോലിച്ചു. ഇതിന പകരം:

ദിക്കുറ്റാൻ കോഴിയേറൊൻ കണ്ടേ ഞാൻ
കിട്ടാൻ ഒരു ത്തുകൊട്ടവൻ”

= സാഹിത്യത്തിലെ ഇതൊക്കെ പുതിയ പ്രതികരണം ചെയ്യുന്ന് എന്ന പോറി പ്രയോഗിക്കാം. ഇങ്ങനെ,

എഴുതിന്നവര് ബോധമായിരിൻ.

= അപ്പോറി കൂടുതൽ എന്നാടിരുന്ന്,

പ്രത്യേകത്തില് പ്രാസ്ഥാനീന്

= കോലാഹലം മുഴങ്ങുന്ന സമുദ്രത്തിനും എന്ന മാററിയാലും.

എന്നും കൈകാര്യത്തിലിരിക്കുന്ന സാമൊഴിയുമായി ഒട്ടും ചേര്ച്ചയില്ലാത്ത ഏതാണ്ടുമായ പ്രയോഗങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നവരു ടെ നാടകകാരന്മാരെ നരിപ്പിദേവ് പരിഹസിച്ചിട്ടുണ്ട്. “നാടോപ ദേശമാത്താൻ നാടോപ” (വീട്ടിൽ നിന്നു കളെ എന്നതിന പകരം “ചൊ മാത്താൻ നാടോപ (അകലെ വീട്ടിൽനിന്നു്). ചെയ്യാൻ (= നിന്റെ) “ഏതോ രേനിൻ” (അവളെ ഞാൻ കണ്ടു) “ചൊറി നാടില്ലാസ്” (നാ ടില്ലാസിന പുറം) എന്നതിന പകരം “അടിക്കുസ് ചൊറി” (പുറം അടിക്കുസിന്റെ)—ഇത്യാദി ഉദാഹരണങ്ങൾ ധാരാളം ഉദ്ധരിക്കുന്നു. ഇ ത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ നാട്ടുകാർ രീതിയിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്നവയല്ലെ ന്നുമാണു്, അവ ഭാഷയ്ക്കു ചൈതന്യം വർദ്ധിപ്പിക്കുന്ന കാരണമാക ന്നതെന്നതിന തെളിവു്. ഈ പരമാർത്ഥം നരിപ്പിദേവ് അറിയാതില്ല.

വ്യക്തികളുടെ ഉത്തരം ശോകമായും, മുഴുവൻ പദാവലിയിലും, അപരിചിതമായ ശബ്ദങ്ങളിലും ശബ്ദാർത്ഥങ്ങളായ സംബന്ധിച്ചു ഔചിത്യം ദീക്ഷിക്കുക പരമാവശ്യമാകുന്നു. എന്നാൽ ഏററവുംപ്രധാ നമായതു് ലക്ഷണ പ്രയോഗിക്കുന്നതിൽ കവിക്കുള്ള വൈദഗ്ദ്ധ്യമാ ണു്. അതു് ആർജ്ജിക്കാവുന്ന ഗുണമല്ല—പ്രതിഭയുടെ സഹജസിദ്ധമാ യ പരിപാകമാണതു്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽഔപചാരികമായ പ്രയോ ഗത്തിൽ സിദ്ധിവരുത്തുവാൻ നാത്യന്താപേക്ഷിതമായതു് സാദൃശ്യം കണ്ടെത്തുന്നതിന കെല്പുള്ള ഗ്രാഹ്യദൃഷ്ടിയാകുന്നു.

പലതരം ശബ്ദങ്ങളുള്ളതിൽ, താളാധ്വഗീതത്തിന് സമസ്തശ ബ്ദങ്ങളും, വീരകാവ്യങ്ങൾക്കു് അപ്രചലിതശബ്ദങ്ങളും, ലഘുഗുരു ദ്വിമാത്രിക വൃത്തത്തിന് ഔപചാരികശബ്ദങ്ങളും, മറെറല്ലാററിനോ

[illegible]

[illegible]


കേരള സാഹിത്യ
അക്കാദമി

മൂന്നാം പുസ്തകം

മഹാകാവ്യം

1. സ്വരൂപം

ആഖ്യാനാത്മകവും, ഒരേ വൃത്തത്തിൽ നിബദ്ധവുമായ കാവ്യകൃതിയിലെ കഥാനകത്തിന്റെ ഘടന, ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിലെന്നപോലെ തന്നെ, നാട്യധർമ്മാനുസാരിയായിരിക്കണമെന്ന് വ്യക്തമാണല്ലോ. ആദിയും, മദ്ധ്യവും, [1]അന്ത്യവുമുള്ള സ്വയംസമ്പൂർണ്ണവും പൂർണ്ണവുമായ കാര്യം ഒന്നിന്റെ ആശ്രയമായിരിക്കയും വേണം. ഇങ്ങനെ ആ കാവ്യരൂപം അതിന്റെ ഏകതയിൽ സജീവമായ ഒരു പ്രാണിയെപ്പോലെ തോന്നിക്കുകയും, അതിന്റേതായ ആനന്ദവിശേഷം തരുകയും ചെയ്യും. ഘടനയെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതു ചരിത്രകൃതിയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ചരിത്രകൃതികൾ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു കാര്യം ഒന്നല്ല; നേരെമറിച്ച്, ഒരു കാലവിഭാഗത്തെയാണ്, അല്ലെങ്കിൽ ആ കാലവിഭാഗത്തിൽ ഒരാളിനോ, അനേകം ആളുകൾക്കോ ബന്ധമുള്ള അനേകം സംഭവങ്ങളുമായി ചേർന്നുള്ള കാര്യങ്ങളായിരിക്കും അതിലെ വസ്തുസ്ഥിതിയും. ആ സംഭവങ്ങൾ തമ്മിൽ ബന്ധം ഇല്ലെന്നിരുന്നാൽ പോലും അങ്ങനെയാണുതാനും. സലാമിസിലെ[2] കടൽയുദ്ധത്തിന്റെയും, സിസിലിയിൽ കാർത്തേജിയൻ[3]കാരുമായി നടന്ന യുദ്ധത്തിന്റെയും കാലം ഒന്നായിരുന്നുവെങ്കിലും, രണ്ടിന്റെയും ഫലം ഒന്നല്ലായിരുന്നു. ഇപ്രകാരം, ഒന്നുകഴിഞ്ഞു മറ്റൊന്ന് എന്ന മുറയ്ക്കാണ് സംഭവങ്ങളുടെ ചേരുവെന്ന വരികിലും, അവയുടെ പരിണാമം ഒന്നുതന്നെ ആയിരിക്കാറില്ല. കവികളിൽ പലരും ഇതാണ് ചെയ്യുന്നതെന്ന പറയാം. ഞാൻ മുൻപു പറഞ്ഞതുപോലെ, ഈ വിഷയത്തിലും, ഹോമറിന്റെ അപ്രതിമമായ കവികൗശലം സുവ്യക്തമാണ്. ട്രോജൻ യുദ്ധത്തിന് ആദിയും അന്ത്യവുമുണ്ടായിരുന്നിട്ടും, യുദ്ധം മുഴുവൻ തന്റെ കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയമാക്കുവാൻ അദ്ദേഹം ഉദ്യമിച്ചില്ല; അങ്ങനെ ചെയ്തിരുന്നെങ്കിൽ ആ വിഷയം ഒറ്റ നോട്ടത്തിൽ പൂർണ്ണമായി ഗ്രഹിക്കാനാവാത്ത വിധം വ്യാപകമാകുമായിരുന്നു. പക്ഷെ, കവി അതിന്റെ വിസ്താരം ചുരുക്കുകയാണ് ചെയ്തതെങ്കിൽ, സംഭവങ്ങളുടെ വൈവിദ്ധ്യം നിമിത്തം, അതു് അത്യന്തം ജടിലമാകുമായിരുന്നു. ആകയാൽ, പ്രസ്തുതമായരൂപത്തിൽ കവി കഥയുടെ ഒരംശം എടുത്തിട്ട്, കപ്പലുകളുടെ പട്ടികയും മററും പോലെ യുദ്ധത്തിന്റെ സാമാന്യമായകഥയിലെ അനേകം സംഭവങ്ങളുടെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ചേർത്തിണക്കി കവിതയിൽ വൈവിദ്ധ്യം വരുത്തി. മററു കവികളും കേവലം ഒരു നായക

ന്നേയോ, എങ്കിലുമൊരു കാലവിഭാഗത്തെയോ, ഒരൊററ കാര്യത്തെയോ അംഗീകരിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ അതിന്റെ വകുപ്പുകൾ അനേകമായിരിക്കും. 'കൃപ്രിയ[4]'യുടേയും 'ചെറുഈലിയഡി'[5]ന്റെയും രചയിതാക്കൾ ഇതാണു ചെയ്തത്. ഈലിയഡിന്റെയും ഓദ്യസ്സിയുടേയും വിഷയവസ്തുവിൽ ഒരു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെയോ, ഏറെ ആണെങ്കിൽ രണ്ടിന്റെയോ സാമഗ്രിയും, കൃപ്രിയയിൽ അനേകം ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളുടെ വിഷയവസ്തുവുമുണ്ട്. ചെറുഈലിയഡിലാകട്ടെ, 'ശസ്ത്രപാരിതോഷികം', 'ഫിലോക്തെതെസ്', 'നെയോപ്റ്റോലെമസ്', 'എഉർറ്യപ്യലസ്', 'യാചകവനായ ഓദ്യസ്സ്യുസ്' 'ലെക്കോനീ നാരികൾ' 'ഈലിഉമിന്റെ പതനം', പടക്കപ്പലുകളുടെ പ്രയാണം' എന്ന എട്ടു നാടകങ്ങളുടെ വിഷയമാണുള്ളത്.

2. ദുഃഖാന്തനാടകവുമായി താരതമ്യം

കൂടാതെ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനുള്ള പ്രകാരങ്ങൾ, അതായത് സരളം, ജടിലം, സദാചാരികം, കരുണം ഇവ, മഹാകാവ്യത്തിനുമുണ്ടായിരിക്കണം. ഗീതവും ദൃശ്യസജ്ജീകരണവുമൊഴിച്ചാൽ, രണ്ടിന്റെയും അംഗങ്ങൾ സമാനമാകുന്നു. ഗതിവിപര്യയവും, യാതനാദൃശ്യവും, അഭിജ്ഞാനവും മഹാകാവ്യത്തിനും ആവശ്യമാണ്. വിശേഷിച്ച്, വിചാരത്തെയും, ശബ്ദയോജനയും കലാത്മകമായിരിക്കണം. ഇവയിലെല്ലാം, മററു വിഷയങ്ങളിലെന്നപോലെ, നമുക്കു സമ്പ്രാപ്യവും സർവ്വപ്രഥമവുമായ ആദർശം ഹോമരസ് തന്നെയാണ്. വാസ്തവത്തിൽ ഹോമരസിന്റെ രണ്ടു കാവ്യങ്ങളിൽ ഓരോന്നിലും രണ്ടുരൂപംകാണാം! ഈലിയഡ് സരളവും കരുണവുമാകുന്നു. ഓദ്യസ്സ്യുമാകട്ടെ, അതിൽ അഭിജ്ഞാനദൃശ്യം നിരന്തരമുള്ളതുകൊണ്ട്, ജടിലവും സദാചാരികവുമാകുന്നു. അതുമല്ലാതെ, ഭാഷാസൗന്ദര്യവും, ഭാവസൗഷ്ഠവവും മുൻനിറുത്തി പരികല്പിച്ചാൽ ഈ കാവ്യങ്ങൾ രണ്ടും പരമശ്രേഷ്ഠമാണെന്നു ബോധ്യമാകും.

3. രണ്ടിനും തമ്മിൽ ഭേദം

കഥാനകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യത്തെയും വൃത്തത്തെയും പുരസ്കരിച്ച്, മഹാകാവ്യത്തിനും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും തമ്മിൽ സ്പഷ്ടമായ ഭേദമുണ്ട്. ദൈർഘ്യത്തിന്റെ അളവ് മുമ്പു നിർദ്ദേശിച്ചുകഴിഞ്ഞു. ആദിയും അന്തവും ഒററനോട്ടത്തിന്റെ അതിരിനകത്ത് ഒതുങ്ങുകതന്നെ വേണം. ഈ നിബന്ധന പാലിക്കണമെങ്കിൽ ആ കാവ്യത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം, പ്രാചീനമായ മഹാകാവ്യങ്ങളുടേതിൽനിന്നു കുറഞ്ഞതും, ഒരു ഇരിപ്പിൽ നോക്കി തീർത്തക്കവണ്ണം അവതരിപ്പിക്കാവുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനു തുല്യവുമായിരിക്കയാണു വേണ്ടത്.

മഹാകാവ്യത്തിനു അതിന്റെ അതിരുകളെ യഥേഷ്ടം അകററി, ഉള്ളടക്കത്തിന്റെ വിസ്താരം വർദ്ധിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. കാരണം വ്യക്തമാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ, ഒരേസമയം, ഒന്നിച്ച്, പ്രവഹി

ക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റെ അനേകം ഭാഗങ്ങളെ പ്രദർശിപ്പിക്കാനാവില്ല. കവിയുടെ നാട്യമണ്ഡപത്തിൽ ഉദ്ഭവിക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റെയും അഭിനേതാക്കളുടെ പ്രവൃത്തിപാത്രങ്ങളുടെയും നിശ്ചിതമായ പരിധിക്കുള്ളിൽ കവിക്ക ഒതുങ്ങി നിൽക്കേണ്ടിവരുന്നു. എന്നാൽ മഹാകാവ്യത്തിലാകട്ടെ അതിന്റെ ആഖ്യാനാത്മകമായ വിശേഷരൂപം നിമിത്തം, ഒരേ സമയം നടക്കുന്ന അനേകം സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കാൻകഴിയുന്നു; ഈ സംഭവങ്ങൾ വിഷയസംഗതമാണെന്ന വരികിൽ കാവ്യത്തിന്ന ഉൽക്കർഷവും ഗൗരവവും കൈവരുന്നതിനുള്ള സൗകര്യം കൂടിയുണ്ട്.

മഹാകാവ്യത്തിന്റെ വലിയ മെച്ചമിതാണ്. ഇതാകട്ടെ അതിന്റെ പ്രൗഢതയ്ക്ക് പോഷകമായി വർത്തിക്കയും, ശ്രോതാക്കളുടെ മനോരഞ്ജനം സാധിക്കയും, വിവിധമായ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾവഴി കഥയുടെ ഏകതാനതാഭാവം പരിഹരിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. സംഭവങ്ങൾ ഏകതാനമായാൽ പ്രേക്ഷകരുടെ ശ്രദ്ധ വേഗം മടുത്തുപോകയും, രംഗമണ്ഡപത്തിൽ ദുരന്തരൂപകം നിഷ്ഫലമായി തീരുകയുമായിരിക്കും ഫലം.

വൃത്തത്തെക്കുറിച്ചാണെങ്കിൽ, വീരവൃത്തം അനുഭവത്തിൽ തന്നെ അതിന്റെ സാഫല്യം തെളിയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇനി ആരെങ്കിലും മറ്റൊരു വൃത്തത്തിലോ പല വൃത്തങ്ങളിലോ ആഖ്യാനാത്മകമായ കാവ്യം രചിച്ചാലതു് ഒട്ടും സംഗതമാകയില്ല. എന്തെന്നാൽ, വൃത്തങ്ങളുടെ കൂട്ടത്തിൽ വീരവൃത്തം ഏറ്റവും കൂടുതൽ ഗൗരവവും ഗാംഭീര്യവും ഉള്ളതാണ്. ലാക്ഷണികവും രൂപകാത്മകവുമായ പദങ്ങൾ അതിൽ നിഷ്പ്രയാസം ഇണങ്ങുമെന്നതുതന്നെ ആഖ്യാനാത്മകമായ രൂപത്തിന്റെ മഹത്ത്വം കൂട്ടുവാൻ നിമിത്തമായ സംഗതിയാകുന്നു. ഒന്നാമത്തേതു്, ലഘുഗുരുക്രമത്തിലുള്ള ദ്വിപദികവും, ഗുരുലഘുക്രമത്തിലെ ചതുഷ്പദികവുമായ ചലനാത്മകവൃത്തങ്ങൾക്ക് നൃത്തത്തിൽ ഉപയോഗം പാകമാവാൻ സാമർത്ഥ്യമുണ്ട്. ഒന്നാമത്തേതു്, കാര്യവ്യാപാരത്തെ വ്യക്തമാക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തേതു്, നൃത്യത്തിനു കൊഴുപ്പു കൂട്ടുന്നു. ചെയറമോൻ ചെയ്തതുപോലെ, അനേകം വൃത്തങ്ങൾ കൂട്ടിക്കലർത്തുന്നതായാൽ, അതും വൈരൂപ്യമേ ഫലിക്കൂ. അതുകൊണ്ടു്, വീരവൃത്തമല്ലാത്ത വൃത്തത്തിൽ ആരുമേ മഹാകാവ്യം രചിച്ചിട്ടില്ല. ഞാൻ മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, വിഷയത്തിന്റെ സ്വഭാവം സ്വയമേവ അനുരൂപമായ വൃത്തംതേടുവാൻ പ്രേരിപ്പിച്ചുകൊള്ളും.

4. കവി വചനം

ഹോമറിന്റെ എല്ലാ ഗുണങ്ങളും പ്രശംസനീയമാണെങ്കിലും, ഒരു ഗുണം വിശേഷിച്ചു എടുത്തു പറയാതെ വയ്യ. ആഖ്യാനത്തിൽ കവി സ്വയം വഹിക്കേണ്ട പങ്ക് എത്രകണ്ടാണെന്ന് അറിയാവുന്നവൻ മാത്രമേ കവി എന്ന പേർ അർഹിക്കുന്നുള്ളൂ. കവി സ്വയമേവ വളരെ കുറച്ചേ സംസാരിക്കാവൂ! അയാൾ അനുകർത്താവല്ലെന്ന് അപ്പോഴേ സിദ്ധിക്കു. മറ്റു കവികൾ എപ്പോഴും മുമ്പേ വന്നുനില്ക്കും—വല്ല

ച്ചെടുപ്പും വല്ലയിടത്തും മാത്രം അനേകതരം നിർവ്വഹിപ്പിക്കും. എന്നാൽ ഹോമറാവട്ടെ പ്രസ്താവനയായി വെറും കുറച്ചു വാക്കുകൾ ഉച്ചരിച്ചിട്ട്, ഉടൻതന്നെ സ്ത്രീയോ പുരുഷനോ മറ്റു ഏതെങ്കിലും പാത്രത്തെ രംഗത്തു തള്ളിവിടുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. അവരും ഒന്നിലും സ്വഭാവശൂന്യത അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല, ഓരോ പാത്രത്തിന്റേയും സ്വകീയമായ വ്യക്തിത്വം നിലനില്ക്കുകയും ചെയ്യും.

5. അത്ഭുതതത്ത്വം

ദുരന്തനാടകത്തിനും അത്ഭുതതത്ത്വം ആവശ്യമാണ്. എന്നാൽ അത്ഭുതം തോന്നിക്കുവാൻ ഏറ്റവും അനുപേക്ഷണീയമായ ഘടകമാണ് അസംഭാവ്യതയും അസംഗതത്വവുമാണല്ലോ. അതു മഹാകാവ്യത്തിലാണുള്ളത്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, അവിടെ നടീനടന്മാർ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നില്ല. ഹെക്ടറെ പിന്തുടരുന്ന ദൃശ്യം രംഗമദ്ധ്യത്തിൽ അവതരിപ്പിച്ചാൽ അതു ഉപഹാസ്യമായിരിക്കയേ ഉള്ളൂ. അവിടെ ഗ്രീക്കുകാർ വെറുതെ നോക്കി നില്ക്കുന്നു, പിന്തുടരുന്നില്ല; അക്കില്ലസ് തലയാട്ടി മറ്റുള്ളവരെ വിലക്കുന്നു. മഹാകാവ്യത്തിൽ ഈ അസംഗതത്വം ശ്രദ്ധാവിഷയമാകുന്നില്ല.

അത്ഭുതാംശം എല്ലായ്പോഴും ആഹ്ലാദപ്രദമാണ്. ഓരോ വ്യക്തിയും, തന്റെ ശ്രോതാവിനെ സന്തോഷിപ്പിക്കാൻവേണ്ടി, ഏതു കഥയും ഉപ്പുചേർത്തും നീട്ടി വലുതാക്കിക്കൊടുക്കാറുണ്ട് എന്നതിനു തെളിവാണ്.

6 കഥാവിസ്താരം

ഹോമറെപ്പോലെ കഥാവിസ്താരം ചെയ്ത മറ്റു കവികൾ അത്യാവശ്യമില്ലാതെ ഹോമറെയിൽ നിന്നകന്നു. ആ കഥയുടെ സ്വഭാവം ഏക ഹേതുവാകയാൽ ഒതുങ്ങിനില്ക്കുന്നു. ഒരു സംഭവത്തോടൊന്നിച്ചു നടക്കുന്ന്തോ, നില്ക്കുന്നതോ ആയ മറ്റൊരു സംഭവം കണ്ടിട്ട്, രണ്ടാമത്തേതിനോടൊന്നിച്ച്, എപ്പോഴും ഒന്നാമത്തേതുണ്ടായിരിക്കുമെന്നു മനുഷ്യൻ ധരിച്ചുപോകുന്നു. അതിനാൽ, മനുഷ്യന്റെ മനസ്സ് രണ്ടാമത്തേതിന്റെ വാസ്തവികതയെ ആശ്രയിച്ച്, ഒന്നാമത്തേതിന്റെ വാസ്തവികതയെ തെറ്റിദ്ധരിക്കയും, അതിൽ വിശ്വസിക്കാൻ തയ്യാറാകയും ചെയ്യുന്നു. കാവ്യഭംഗിയിലെ നിർവ്വഹണ വൈദഗ്ദ്ധ്യത്തിൽ ഇതിന്റെ സ്ഥാനം പ്രധാനമാണ്.

7. സംഭാവ്യമായ അസംഭാവ്യതകൾ

അസംഭാവ്യമായ സംഭാവ്യതകളെക്കാൾ സംഭാവ്യമായ അസംഭാവ്യതകൾക്കു പ്രാധാന്യം കല്പിക്കുകയാണു കവി ചെയ്യേണ്ടത്. അസംഭാവ്യമായ സന്ദർഭങ്ങൾ ചേർത്ത് ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ കഥാനകം നിർമ്മിക്കരുത്. വിവേകബുദ്ധിക്കു സംഗതമായി തോന്നാത്തതെല്ലാം യഥാശക്തി പരിത്യജിക്കേണ്ടതാണ്. അല്ലെങ്കിൽ, 'ഈഡിപ്പസി'ൽ ലായസിന്റെ മരണത്തെപ്പറ്റി നായകന് അറിവില്ലാതിരിക്കുംപോലെ,

അവ തീച്ചയായും നാടകത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരത്തിനവെളിയെ നില്ക്കണം. ‘എലെക്ട്രാ’[7]യിൽ ദൂതന്മാരെക്കൊണ്ടു് പ്യൂഥിയൻകളിക[8]ളെപ്പററി വിസ്തരിച്ചു പറയിക്കുംപോലെയോ, ‘മ്യൂസിക്കളർ’യിൽ, ഒരുവൻ തേഗേയ്ക്ക മുതൽ മ്യൂസിയ വരെ യാത്രചെയ്തിട്ടും ആദ്യന്തം മൌനമവലംബിക്കുംപോലെയോ ഉള്ള സംഭവങ്ങൾ നാടകത്തിൽ കടന്നുകൂടാൻ ഇടയാകരുതു്. അങ്ങനെ ചെയ്യാതിരുന്നാൽ കഥാനകം നശിച്ചുപോകുമെന്ന യുക്തി ഹാസ്യാസ്പദമാകുന്നു. ഒന്നാമതായി, അത്തരം കഥാനകം നിർമ്മിക്കയേ അരുതു്. രണ്ടാമതായി, അസംഗതമായതു് എങ്ങനെയോ കടന്നുകൂടിപ്പോയെന്നുവന്നാൽ, സംഭാവ്യമാണെന്നു തോന്നിക്കുമാറു്, അതിന്റെ രൂപം മാററി, വേണ്ടാത്തതാണെന്നിരുന്നാൽ പോലും സ്വീകാര്യമാകത്തക്കവിധം, ഇണക്കുകയാണു വേണ്ടതു്. ഒഡീസ്സിയിലെ അസംഗതമായ സംഭവങ്ങൾ പോലും നോക്കുക. ഒഡീസ്സ്യുസിനെ ഇഥാക്കാ തീരത്തു വിട്ടുകളകയാണു കവി ചെയ്യുന്നതു്. ഈ സംഭവം താണതരം കവിയാണു കൈകാര്യംചെയ്യുന്നതെങ്കിൽ എത്ര അസഹ്യമായേനെയെന്നു വ്യക്തമാണല്ലോ. ഇവിടെ കവി നിറയ്ക്കുന്ന മററു കാവ്യസൗന്ദര്യത്തിനടിയിൽ ആ അസാംഗത്യം മറഞ്ഞുപോയി.

കാര്യത്തിന്റെ ഗതി നിലയ്ക്കുകയോ, സ്വഭാവത്തിന്റെ വ്യഞ്ജനം നടക്കാതിരിക്കയോ ചെയ്യുന്നിടത്തു് പ്രയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ അലംകൃതമായിരിക്കണം. നേരേ മറിച്ചു്, അത്യന്തം കമനീയമായ ശബ്ദയോജന, സ്വഭാവത്തേയും വിചാരത്തേയും മറയ്ക്കുകളിൽ പൊതിഞ്ഞു നിവരുമെന്നു് ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണു്.

നാലാം പുസ്തകം

വിമർശകരുടെ ആക്ഷേപങ്ങളും അവയ്ക്കു സമാധാനം നൽകുന്നതിൽ സ്വീകരിക്കേണ്ട തത്ത്വങ്ങളും

1. ആധാരമായ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ

വിമർശപരമായ പ്രശ്നങ്ങളും അവയ്ക്കുള്ള സമാധാനവും അവയുടെ ഉത്ഭവസ്ഥാനം എങ്ങനെ ഇരിക്കുമെന്നും, എത്രയാണെന്നും താഴെ വിവരിക്കുംപോലെ നിർണ്ണയിക്കാം.

ചിത്രകാരനേയോ, മറ്റ് ഏതെങ്കിലും കലാകൃത്തിനേയോ പോലെ കവിയും അനുകർത്താവാകകൊണ്ട്, അയാളുടെയും അനുകാര്യമായ വിഷയം താഴെ പറയുന്ന മൂന്നുതരം പദാർത്ഥങ്ങളിലൊന്നായിരിക്കയേ ഉള്ളൂ. അതായത്, അവ എങ്ങനെ ആയിരുന്നുവോ, അല്ലെങ്കിൽ എങ്ങനെ ആകുന്നുവോ അങ്ങനെയോ; അഥവാ അവ എങ്ങനെ അറിയപ്പെടുന്നുവോ അല്ലെങ്കിൽ എങ്ങനെ പറയപ്പെടുന്നുവോ അങ്ങനെയോ; അന്യഥാ, അവ എങ്ങനെ ഇരിക്കേണ്ടതോ അങ്ങനെയോ ആവാനേ തരമുള്ളൂ.

വ്യഞ്ജനമുള്ള വചനം ഭാഷയാണ്. അതിൽ പ്രചലിതമോ, അപ്രചലിതമോ, ലാക്ഷണികമോ ആയ ശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കാം. ഭാഷയിൽ രൂപാന്തരം വരുത്തുവാൻ കവികൾക്കു സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടെന്നു നാം സമ്മതിക്കുന്നു.

കാവ്യത്തിലും രാജ്യതന്ത്രത്തിലും പാലിക്കേണ്ടതായ വിശുദ്ധതയുടെ മാനദണ്ഡം സമാനമല്ല. കവിതയുടേയും മറ്റു കലകളുടേയും നികഷം വെവ്വേറെയാണ്. കാവ്യകലയിൽത്തന്നെ രണ്ടുതരം ദോഷമുണ്ടാവാം; ഒന്നു തത്ത്വഗതം, മറ്റൊന്നു സാംയോഗികം. ഏതെങ്കിലും വിഷയവസ്തു തെരഞ്ഞെടുത്തതിൽപിന്നെ, ശേഷിക്കുറവു നിമിത്തം, കവി അതിന്റെ നേരായ അനുകരണം നിർവ്വഹിക്കാതിരുന്നാൽ അത് കാവ്യത്തിന്റെ തത്ത്വഗതമായ ദോഷമായിത്തീരും. എന്നാൽ അനുപയുക്തമായ വിഷയം തിരഞ്ഞെടുത്തതാണ് വൈഫല്യഹേതു എന്നു വരുമ്പോൾ അതു തത്ത്വഗതമായ ദോഷമാകയില്ല. ദൃഷ്ടാന്തത്തിന്, കുതിര അതിന്റെ രണ്ടു വലതുകാലും ഒന്നിച്ചുയർത്തി ചാടുന്നതായി പ്രദർശിപ്പിക്കയോ, അഥവാ ചികിത്സാവിദ്യയിലോ, മറ്റു ശാസ്ത്രങ്ങളിലോ, കലകളിലോ വിധിക്കു വിരോധമായ കുറവു വരുത്തി അവതരിപ്പിക്കയോ ചെയ്താൽ അത് കാവ്യത്തിന്റെ തത്ത്വഗതമായ ദോഷമാകയില്ല.

വിമർശകന്മാർ ഉന്നയിക്കുന്ന ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു സമാധാനം നൽകുവാൻ ഇപ്പറയുന്ന രീതിയനുസരിച്ചു പരിചിന്തിക്കുകയാണ് ആവശ്യം.

2. കാവ്യകലയെപ്പററി.

ഒന്നാമതു്, കവിയുടെ കലയുമായി ബന്ധമുള്ള വിഷയമെടുക്കാം. കവി അസാദ്ധ്യമായ വസ്തു സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതു് അയാളുടെ ദോഷം തന്നെ. എന്നാൽ മുമ്പു വിവരിക്കുകയുണ്ടായപോലെ, കലയുടെ ലക്ഷ്യം അതിലൂടെ നേടുമെങ്കിൽ,—അതായതു് കാവ്യത്തിന്റെ ആ ഭാഗമോ, മറ്റേതെങ്കിലുമോ പ്രഭാവമുള്ളതാക്കുന്ന വിഷയത്തിൽ കൂടുതൽ തീവ്രമാകുന്നുണ്ടെങ്കിൽ— ആ ദോഷം ന്യായീകരിക്കാവുന്നതാണ്. ഹെക്ടറെ പിൻതുടരുന്ന ദൃശ്യം ഉദാഹരണമാകും. പക്ഷേ, കാവ്യകലയുടെ വിശേഷമായ നിയമങ്ങൾ ലംഘിക്കാതെ തന്നെ അങ്ങനെയോ, അതിനേക്കാൾ മെച്ചമായോ ഉള്ള രീതിയിൽ അതേ ലക്ഷ്യം നേടാൻ കഴിയുമെങ്കിൽ, ആ ദോഷം ക്ഷന്തവ്യമാണെന്നു കരുതേണ്ട ആവശ്യമില്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ദോഷങ്ങളിലെല്ലാം നിന്നു് ആവുന്നതും അകന്നുനില്ക്കുകയാണ കവിയുടെ ധർമ്മം.

ഇതുമല്ല, ദോഷം കാവ്യകലയുടെ മൂലതത്വങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചതാണോ, എന്തെങ്കിലും ആനുഷംഗികമായ വിഷയത്തെ മാത്രം സ്പർശിക്കുന്നതാണോ എന്നു പരിചിന്തിക്കയും വേണം. ഒരു ഉദാഹരണം പറയാം: മാൻപേടയ്ക്കു കൊമ്പില്ലെന്നു അറിവില്ലാത്തതു്, അതിന്റെ കലാശൂന്യമായ ചിത്രീകരണത്തോളം ഗൗരവമായ ദോഷമല്ല.

3. യാഥാർത്ഥ്യത്തെപ്പററി

ഇനി, യാഥാർത്ഥ്യം വസ്തുനിഷ്ഠമല്ലെന്നാണ് ആക്ഷേപമെങ്കിൽ, വസ്തുവസ്തു എങ്ങനെ ഇരിക്കണമോ അങ്ങനെയാണതിന്റെ രൂപമെന്നു്, വേണമെങ്കിൽ കവിക്കു സമാധാനം പറയാൻ കഴിയും. 'മനുഷ്യൻ എങ്ങനെ ഇരിക്കേണമോ, അവനെ അങ്ങനെയാണ ഞാൻ അവതരിപ്പിക്കുന്നതെന്നും മനുഷ്യർ എപ്രകാരമാണോ അവരെ അപ്രകാരം യൂറിപ്പിഡീസ് പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു'എന്നും സോഫോക്ലിസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. ഈ സമാധാനം സമുചിതം തന്നെ.

ആക്ഷേപം ഇപ്പറഞ്ഞ രണ്ടുതരത്തിലുമല്ലെങ്കിൽ, "ആ വസ്തു അപ്രകാരമാണെന്നു ലോകർ പറയുന്നു" എന്ന സമാധാനം മതിയാകും. ദേവതകളുടെ കഥയെപ്പററി ഇതേ പറയാൻ വഴിയുള്ളൂ. ആ കഥകൾ യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽനിന്നു് ഉത്കൃഷ്ടമോ, യാഥാർത്ഥ്യത്തിനു് അനുരൂപമോ, അല്ലാതിരിക്കാം. ഇതിനെപ്പററി ക്സെനോഫനേസ്[1] പറഞ്ഞതാണു പരമാർത്ഥമെന്നു തോന്നുന്നു: "എന്തോ ആവട്ടെ, ഞങ്ങളൊക്കെ ഇങ്ങനെയാണ് പറയാറുള്ളതു്."

(1) ഇലിയഡ് 1. 50

എങ്കിലും വിവരണം യഥാതഥമെന്നു തോന്നിപ്പിച്ച് ഇവ കൃത്യതയും വരുത്തുന്നതാണ്. "എങ്കിലും തോഴിയിന്റെ സത്യം," ഈലിയഡിൽ, നിദ്രാഗൃഹത്തിലെ യോദ്ധാക്കളുടെ ആയുധങ്ങളെപ്പറ്റി "കവചങ്ങൾ നേരെ നിവർന്ന നിലയിൽ" എന്ന പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതു പ്രത്യക്ഷാനുഭവൈകസൂക്ഷ്മം. ഇതുപോലിരിക്കുന്നതിൽ ഇന്ന കാണാംപോലെയാണ് ആയിരുന്ന നാനാർത്ഥവും നടപ്പ്.

4. പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദം

ഒരു പാത്രം ചെയ്തതോ, പറഞ്ഞതോ ആയ കാര്യത്തിന്റെ നില്ലു ശരിയുള്ളതാണോ, തെറ്റാണോ എന്ന നിശ്ചയിക്കുവാൻ ആ കൃത്യത്തെയോ കഥനത്തെയോ മാത്രമാണ് പരീക്ഷിക്കേണ്ടതു്. അല്ലാതെ, കാവ്യകർത്താവിന്റെ നല്ലതാണോ, ചീത്തയാണോ എന്ന തിരക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ആര്, ആരോട്, എന്തിനായി, എപ്പോൾ, ഏതു പ്രകാരം ചെയ്തു അല്ലെങ്കിൽ പറഞ്ഞു എന്ന ആലോചിക്കയും വേണം. എങ്കിലും ചെറിയതായ ദോഷം ഉണ്ടാവാതെ, വലിയ ദോഷം വരാതിരിക്കുവാനോ വേണ്ടി വല്ലതോ ചെയ്യുകയോ പറകയോ ചെയ്യുന്നതും വരാം.

5. ഭാഷാപ്രയോഗം

ഭാഷയുടെ പ്രയോഗത്തിൽ വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധിച്ചാൽ പല വൈഷമ്യങ്ങളും പരിഹരിക്കാവുന്നതാണ്. 'ഉഠക്കരാസ്' ഡൊഡെക്കാതെ' (= കതിരോലും നാളും വ്യാധി സംക്രമിച്ചു) (1) എന്ന സന്ദർഭത്തിൽ 'ഉഠക്കരാസ്' എന്ന ശബ്ദം കവി പ്രയോഗിച്ചതു് കതിര എന്ന അർത്ഥത്തിലല്ല, 'പടി കാക്കുന്നവൻ' എന്ന അർത്ഥത്തിലാണ്. "എല്ലു ഭോസ് മെൻ എല്ലൻ കാദകാവ്" (= കണ്ടാൻ ശബ്ദം എന്നെ കല്പിയായി തന്ന) (1) എന്ന ശ്ലോകാർദ്ധം വർണ്ണിക്കുന്നതിൽ 'എലുഭോസ്' എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥം വികൃതമായ ദേഹം (കുരൂപം) എന്നല്ല; അയാളുടെ രൂപം ആകർഷകമായിരുന്ന എന്നാണ് അർത്ഥമുള്ളതു്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഹോമർ 'എലുഎലുഭോസ്' എന്ന പ്രയോഗംകൊണ്ടു 'പ്രസന്നമായ ആനന'മെന്ന ഭാവമാണ് വ്യക്തമാക്കുന്നതു്. അതിൽ പിന്നെ, 'ഡ്രീമെനെതരോൻ ദേ കേരാസ്' (= മദ്യം കൂടുതലായി കലർത്തു) (2) എന്നതിന്റെ 'മദ്യം കൊഴുക്കെ കലക്കു' എന്നല്ല അർത്ഥം; "മദ്യം വേഗം ചേർക്കു" എന്നാണ് അർത്ഥമുള്ളതു്.

ചിലപ്പോൾ വാക്കുകൾ ഔപചാരികമായിരിക്കാറുണ്ടു്. "ആ നിശയിൽ ക്രമാനതിരേകനായി ശയിക്കുന്ന ധനവാനോടൊപ്പമുള്ള മർത്ത്യരും, പർവ്വതസാനുവിൽ പട്ടികൊള്ളുന്ന ദേവകളും എല്ലാപേരും നിദ്രാദേവിയുടെ ആനന്ദദായകമായ വക്ഷസ്സിൽ ശയിക്കുന്നു." കവി തുടരുന്നു: "അവൻ തന്റെ ആയാസകരമായ പുഷ്ടി നോക്കുന്നു കൈതാങ്ങ

(1) ഈലിയഡ് 10. 316
(2) ,, 9. 203

ത്തിലേക്കു ചാടിക്കളവേ, വേണുവിൻറയും പുല്ലാങ്കുഴലിൻറയും നാദം മാററൊലിക്കൊള്ളുന്നതുകേട്ടു് അമ്പരന്നു നിന്നുപോയി’’ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ‘എല്ലാ പേരുടെയും’ എന്ന ഔപചാരികശബ്ദം ‘അനേകം’ എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു. ‘എല്ലാപേരും’ എന്നതു് ‘അനേക’ത്തിൻെറ ഒരു ഉപഭേദമാണു്. ഇപ്രകാരം ‘തനിയെ’ (1) എന്നതും ലാക്ഷണികപ്രയോഗമാകുന്നു. മറെറല്ലാറ്റെയുമപേക്ഷിച്ചു് (ഒരു വർഗ്ഗത്തിൽപെട്ട എല്ലാററിലുംവെച്ചു് ഏററം) പ്രസിദ്ധിയുള്ളവനെ ഏകൻ, ‘തനിച്ചു നില്ക്കുന്നവൻ’ (അദ്വിതീയൻ) എന്നു പറയാം.

അതുപോലെ, ഉച്ചാരണം അഥവാ സ്വരാഘാതംകൊണ്ടും സമാധാനം നല്കാം. ഥെസോസിലെ ഹിപ്പിയാസ് വൈഷമ്യം പരിഹരിച്ചതു്, ‘‘ദിദോമെൻ ദെ ഓയി എഹിഖൊസ് അരെസ്ഥായ്’’ (2) എന്നും ‘‘തൊ മെൻ ഊ കതപ്യൂഥെ താഇ ഓംബ്രൊ’’ (3) എന്നുമുള്ള വരികളിലെ ‘ദി ദോമെൻ’ ശബ്ദത്തിൽ (ദീ ദോമെൻ എന്നു) സ്വരാഘാതം വരുത്തിയും, ഊ ധ്വനിയെ മഹാപ്രാണമായ ‘ഹൂ’ എന്നു മാററിയുമായിരുന്നു

അല്ലെങ്കിൽ, വിരാമചിഹ്നംകൊണ്ടും വിഷമമില്ലാതാക്കാം. ‘‘മുമ്പു് അമരത്വമല്ലാതെ മറെറാന്നുമറിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്ത വസ്തുക്കൾ ഉടൻ പെട്ടെന്നു മർത്ത്യമായി—അമിശ്രിതം മിശ്രിതവും—’’ (4) എന്നു എംപെഡോക്ലസ്സിൽ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

കൂടാതെ, ദ്വ്യർത്ഥകമായ പ്രയോഗംവഴിക്കും സമാധാനം കാണാം. ‘‘പരൊഖെകെൻ ദെ പ്ലെയോൻ നുക്സ്’’ (5) (= രാത്രി ഏറിയ ഭാഗവും കഴിഞ്ഞു) എന്നിടത്തു് ‘പ്ലെയോ’ (= ഏറിയ ഭാഗം) എന്ന ശബ്ദത്തിനു രണ്ടർത്ഥമുണ്ടു്.

അഥവാ ഭാഷയുടെ പ്രയോഗപാരമ്പര്യംകൊണ്ടു കാര്യം നേടാം. വെള്ളം ചേർത്ത എല്ലാ പേയത്തിനും ‘ഓയ്നോസ്’ (വൈൻ = മദ്യം) എന്നു പേരുണ്ടു്. ദേവതകൾ മദ്യം കുടിക്കാറില്ല; എങ്കിലും, ഭാഷയിൽ നടപ്പുള്ള പാരമ്പര്യമനുസരിച്ചു്, ‘ദീഇഓയ്നൊഖൊയെവ്വീൻ’ (= ദേവശ്രേഷ്ഠനു മദ്യം പകരു) എന്നു് ഗാനിമെദെസ് പറയുന്നു (6) (ഇവിടെ ഓയ്നോസിനു ‘പാനകം’ എന്നാണർത്ഥം). ഇപ്രകാരം ചെമ്പുപണിക്കാരെ ഖൽക്കേയസ് (= ലോഹവേല ചെയ്യുന്നവൻ) എന്നു വിളിക്കാറുണ്ടു്; ഇതും ലാക്ഷണികമാണു്.

---

(1) ഈലിയദ് 18. 489
(2) ,, 2. 15
(3) ,, 23. 324
(4) ‘മുമ്പു്’ എന്നതിൻെറ ബന്ധം ‘മിശ്രിത’ത്തിനോടോ ‘അമിശ്രിത’ത്തിനോടോ?
(5) ഈലിയദ് 10. 252-3
(6) ഈലിയദ്. 20. 234

പദ്യത്തിൽ അർത്ഥത്തെ സംബന്ധിച്ച് അസാംഗത്യമുണ്ടെന്നു കണ്ടാൽ, പ്രകരണത്തിൽ അതിനു സംഗതമാകുന്ന എന്തെല്ലാം അർത്ഥമുണ്ടാകാമെന്ന് ആരായണം. ഉദാഹരണമായി, "തിറ് ഹെസ്ക്ലെതോ ഖാൽകിയോൻ എ (ഹെ) ഇക്ലോസ്" (= ഓട്ടുകുന്തം അവിടെ തടയപ്പെട്ടു) (1) എന്ന പദ്യത്തിൽ 'തടയുക' എന്നതിനു എന്തെല്ലാം അർത്ഥമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷിക്കണം. അപ്പോൾ, 'പ്രതിരോധമുണ്ടായി' എന്നോ, 'വിഫലപ്പെട്ടു' എന്നോ ആണ് ശരിയായ അർത്ഥമെന്നു തെളിയും. നേരായ വ്യാഖ്യാനരീതി ഗ്ലൗക്കോസ് പറഞ്ഞതിനു വിപരീതമാണ്. "നിരൂപകന്മാർ തിടുക്കത്തിൽ നിരാധാരമായ നിഗമനത്തിലെത്തുകയും, പ്രതികൂലമായ തീരുമാനമെടുക്കയും ചെയ്തതിനു പിന്നെ, അതാണ് ശരിയെന്ന ഭാവം പുലർത്തുന്നു. അവർ ധരിച്ചതുതന്നെയാണ് കവി പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതെന്നു മുൻകൂട്ടി നിശ്ചയിച്ചുകൊണ്ട്, കവിവചനം തങ്ങളുടെ ധാരണയുമായി പൊരുത്തപ്പെടാതെ വരുമ്പോൾ, കാവ്യം ദോഷപൂർണ്ണമാണെന്ന് അവർ വിധി എഴുതുന്നു"—എന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇകാരിയോസിന്റെ വിഷയത്തിൽ നടന്നതും ഇതുതന്നെ. അയാൾ 'ലക്കെദൈമോനി'ക്കാരനാണെന്നു വിമർശകർ നിർണ്ണയിച്ചു. അതിനാൽ, അയാൾ 'ലക്കെദൈമോനിൽ' വെച്ച് തെലെമക്കസിനെ കാണാൻ ഇടയാകാഞ്ഞതിൽ അവർ വിസ്മയം പ്രദർശിപ്പിച്ചു. എന്നാൽ, ഈ പ്രകരണത്തിൽ, കെഫല്ലേനിയാക്കാർ പറയുന്ന കഥയാണ് വാസ്തവം. 'ഒഡ്യുസ്സ്യൂസ്' അവരുടെ ഇടയിൽ നിന്ന് ഏതോ സ്ത്രീയെ വേട്ടു. അവളുടെ പിതാവിന്റെ പേര് ഇകാദിയോസ് എന്നായിരുന്നു—ഇകാരിയോസ് എന്നല്ലായിരുന്നു! അതിനാൽ, പ്രസ്തുതമായ ആക്ഷേപത്തിൽ സത്യത്തിന്റെ ഛായ ഉണ്ടെന്നു തോന്നിയാൽപോലും, അതു തെറ്റിദ്ധാരണയിൽനിന്ന് ഉണ്ടായതാണെന്നു തീർച്ചയാണ്.

6. സംഭാവ്യതയുടെ സ്വരൂപം

പൊതുവെ, കലാപരമായ ആവശ്യമോ, ഉന്നതമായ സത്യമോ, പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ വിശ്വാസമോ ആശ്രയമാക്കി അസംഭവത്തിന്റെ അംഗീകാരം സാധൂകരിക്കാവുന്നതുതന്നെ.

കലാപരമായ ആവശ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, സംഭവിച്ചുകാണുന്നില്ലെന്നാൽപോലും അസംഭാവ്യമാണെന്നു വരികിൽ, സംഭവിക്കാവുന്ന അസംഭാവ്യത അതിനെക്കാൾ കൂടുതൽ യുക്തമാണ്. സെയൂക്സ് ചിത്രീകരിച്ചതുപോലെയുള്ള മനുഷ്യരുണ്ടാവുക സംഭവിക്കത്തക്കതല്ല എന്നു വരാം. എന്നാൽ അതിനു നമ്മുടെ സമാധാനം ഇപ്രകാരമാണ്: "ശരി, പക്ഷെ അസംഭാവ്യമായതാണ് കൂടുതൽ ഉന്നതം. മനസ്സിലിരിക്കുന്ന ആദർശരൂപം യഥാർത്ഥത്തെ അപേക്ഷിച്ച് അധികം ശ്രേഷ്ഠമായിരിക്കതന്നെ ചെയ്യും."

---

(2) „ 20 · 272.

അസംഭാവ്യാംശത്തിനെ സംസ്കരിക്കുവാൻ നാം ലോകാനുഭവത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു, അതുപോലെ, പരിഷ്കൃതം അസംഭാവ്യം കാവ്യത്തിൽ അസംഭാവ്യമായിക്കാണാൻ ഇടയില്ലാതാനും. സംഭാവ്യതയ്ക്കു പ്രതികൂലമായ ഏതെങ്കിലും സംഭവവിശേഷങ്ങളുടെ അനുഗ്രഹം നമ്മുടെ വിശ്വാസത്തെ ഉദ്ബോധിപ്പിക്കുന്നതും സംഭാവ്യമാകുന്നു.

7. വിരോധപരിഹാരം

അന്യോന്യം വിരുദ്ധമാണെന്നു തോന്നുന്നവയെ അർത്ഥാന്തരസങ്കല്പത്തെ ആശ്രയിച്ച് പരിഹരിക്കേണ്ടതാണ്. ഇതു കവി പറയുന്നതോ, ഈ കഥാപാത്രത്തിൽ പറയുന്നതോ, ഈ വിശേഷമായ സന്ദർഭത്തിൽ പറയുന്നതോ—ഇങ്ങനെ പ്രശ്നങ്ങൾ ചോദിച്ച് കവിയുടെ ആശയം, എന്തു സമയമാണ് അതെന്നും, എങ്ങനെയുള്ളവരായ അന്യർ അതിനെ ഏതു അർത്ഥത്തിൽ ഗ്രഹിക്കും എന്നും നോക്കി വിരോധം പരിഹരിക്കാം.

8. അസാംഗത്യവും പാപാചരണവും

അസാംഗത്യവും പാപാചരണവും ഉൾക്കൊള്ളിപ്പാൻ തക്ക ആന്തരികമായ പ്രയോജനമില്ലെങ്കിൽ, അവ നിന്ദ്യമായും നിഷേധ്യമാണ്. യൂറിപ്പിഡീസിൽ ഈജിയസിന്റെ അനാഗമനവും അസാംഗത്യവും, ഓറെസ്റ്റീസിൽ മെനിലേയസിന്റെ ദുഷ്ടമായ വ്യാപാരം ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളായി ഉദ്ധരിക്കാവുന്നതാണ്.

ഇങ്ങനെ വിമർശകന്മാരുടെ ആക്ഷേപങ്ങൾ അഞ്ചു ശീർഷകങ്ങളിൽ അടങ്ങുന്നു: ഏതെങ്കിലും വിഷയം അസംഭാവ്യമോ അയുക്തികമോ ആണെന്നു വരുന്നെങ്കിൽ, അതു് അസാംഗത്യമോ, ധാർമ്മികദൃഷ്ട്യാ ദോഷമോ, അന്യോന്യവിരുദ്ധമോ, കലാപരമായ വിശുദ്ധതയ്ക്കു പ്രതികൂലമോ ആണെന്നു ചിന്തിക്കണം. ഇവയ്ക്കു സമാധാനം മുകളിൽ വിവരിച്ച പന്ത്രണ്ടു സംഗതികളിൽ അന്വേഷിക്കേണ്ടതാണ്.

അഞ്ചാം പുസ്തകം

മഹാകാവ്യത്തെക്കാൾ ഉത്കൃഷ്ടം
ദുഃഖാന്തനാടകമാണെന്ന്

1. സാമാന്യമായ താരതമ്യം

അനുകരണത്തിന്റെ ഉപാധിയായ മഹാകാവ്യമോ, ദുഃഖാന്തനാടകമോ ഏതാണു ശ്രേഷ്ഠമെന്ന പ്രശ്നം ഇപ്പോൾ ഉന്നയിക്കുന്നു.

അധികം പരിഷ്കൃതമായ കലയാണ് ഉത്കൃഷ്ടമെന്നും, ഏതു സന്ദർഭത്തിലും സഹൃദയരായ പ്രേക്ഷകരെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുന്ന കലയാണ് അധികം പരിഷ്കൃതമെന്നും വരുമ്പോൾ, എല്ലാ വിഷയങ്ങളെയും അനുകരിക്കുന്ന കല അത്യന്തം അപരിഷ്കൃതമാണെന്നു വിചാരിക്കണമല്ലോ. അഭിനേതാക്കൾ സ്വയം എന്തെങ്കിലും ചേർത്തു പ്രദർശിപ്പിച്ചില്ലെങ്കിൽ ഒന്നുമേ ഗ്രഹിക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത മന്ദബുദ്ധികളാണ് പ്രേക്ഷകരെന്ന ധാരണ നിമിത്തം, അവർ ഇടവിടാതെ പല പല ചേഷ്ടകളും കാണിക്കാറുണ്ട്. ചക്രം ചുഴററി എറിയുന്നതു പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ, താണതരം പുല്ലാങ്കുഴൽവായനക്കാർ ശരീരങ്ങളെ ഉടൽ മുഴുവൻ കുലുക്കി, വില്ലുപോലെ വളച്ച് വികൃതമാക്കി ഞെളിയുകയും, 'സ്കില്ല' അഭിനയിക്കുമ്പോൾ അവർ പ്രധാനനായകന്മാരെ ഉന്തും തള്ളും നടത്തുകയും ചെയ്യാറുണ്ട്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ ദോഷമിതാണെന്നു പറക പതിവാണ്. പ്രാചീനരായ അഭിനേതാക്കളെപ്പററി പ്രാചീനകാലത്തെ അഭിനേതാക്കൾക്കുണ്ടായിരുന്ന അഭിപ്രായം തുലനം ചെയ്തു നോക്കുക. കല്ലിപ്പിഡെസിന്റെ അഭിനയം അതിഭാവുകത്വം നിറഞ്ഞിരുന്നുവെന്ന കാരണത്താൽ, മൈനിസ്കസ് അയാളെ 'കുരങ്ങനെ'ന്നു വിളിച്ചു. പിൻഡാറിനെപ്പററിയും ഇതായിരുന്നു അഭിപ്രായം. പുതിയ അഭിനേതാക്കൾക്ക് പഴയ അഭിനേതാക്കളോടുള്ള ബന്ധംതന്നെയാണ് പ്രായേണ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് മഹാകാവ്യത്തോടുള്ളത്. അതുകൊണ്ട് മഹാകാവ്യം ആസ്വദിക്കുവാൻ അധികാരികൾ സംസ്കാരസമ്പന്നരായ സാമാജികരാണെന്നു പറയാറുണ്ട്. അതിൽ, ആംഗ്യങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. ദുഃഖാന്തനാടകം താണതരക്കാർക്കുള്ളതാണ്. ഇങ്ങനെ, ദുഃഖാന്തനാടകം അപരിഷ്കൃതമാകകൊണ്ട്, അതിന്റെ നില മററതിൽ നിന്നു താണതാണെന്നു വരുന്നു.

2· ദുഃഖാന്തനാടകത്തെപ്പററി വ്യർത്ഥമായ ആക്ഷേപം

എന്നാൽ, ഒന്നാമത്, ഈ ആക്ഷേപങ്ങൾക്കുള്ള ബന്ധം കാവ്യകലയുമായല്ല; അഭിനയകലയുമായാണ്. താദൃശമായ ആംഗ്യാഭിനയം

മഹാകാവ്യം വായിക്കുമ്പോഴും നടക്കാവുന്നതു്. സോസിസ്ട്രാറ്റസ് അങ്ങനെ ചെയ്യുമായിരുന്നു. അതുപോലെ, ഓപ്യൂന്തിയനായ (ഓപ്യൂന്റിയൻ) മ്നാസിതിയസ് ഗാനമത്സരങ്ങളിൽ അപ്രകാരം ചെയ്യുമായിരുന്നു.

തന്നെയുമല്ല, എല്ലാ ആംഗ്യാഭിനയവും നിന്ദനീയമല്ല; എല്ലാ തരം നൃത്യവും ഗർഹണീയമല്ലല്ലോ. നീചവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ട നടന്മാരുടെ ചേഷ്ടകളെ മാത്രമേ നിന്ദിക്കാവൂ. കല്ലിപ്പിഡിസിന്റെയും പിന്ദാറസിന്റെയും മറ്റും ചില അഭിനയാംശങ്ങളെയും ദോഷമെന്നു്. ഗണികകളെ അനുകരിച്ചു് അഭിനയിക്കുന്നവരാണവർ നിന്ദിക്കപ്പെട്ടതു്.

കൂടാതെ, ദൃശ്യമാനനാടകവും, മഹാകാവ്യത്തെപ്പോലെ, ആംഗ്യാദികളില്ലാതെയും പ്രഭാവം ഉണ്ടാക്കാവുന്നതു്. കേവലം വായിക്കുന്നതുകൊണ്ടു് അതിന്റെ സ്പഷ്ടമായ പ്രഭാവം അനുഭവിക്കാൻ കഴിയും. ആ നിലയ്ക്കു്, മറ്റെല്ലാ വിധത്തിലും ദൃശ്യമാനനാടകം ശ്രേഷ്ഠമാണെങ്കിൽ ഇപ്പറഞ്ഞ ഭാഗം അതിന് അനിവാര്യമോ സഹജമോ അല്ലെന്നു തീർച്ച പറയാവുന്നതാണ്.

3. ഗുണദോഷനിരൂപണം

മഹാകാവ്യത്തിന്റെ അംശങ്ങളെല്ലാം ദൃശ്യമാനനാടകത്തിലുണ്ടല്ലോ, അതാണ് വാസ്തവത്തിൽ ഉത്കൃഷ്ടതരം. വൃത്തം പോലും ദൃശ്യമാനനാടകത്തിൽ പ്രയോഗിക്കാം; സംഗീതവും അംഗവിക്ഷേപങ്ങളും നിരപേക്ഷമായ സഹായകങ്ങളായിത്തീരുന്നു; അതോടെ പ്രത്യക്ഷമായ ആനന്ദാതിരേകം സംജാതമാകുന്നു. വായിക്കുമ്പോഴും, അഭിനയിക്കുമ്പോഴും, രണ്ടുപ്രകാരത്തിലും, അതു് അത്യന്തം വിശദമായ പ്രഭാവം ഉളവാക്കുന്നുണ്ട്. എല്ലാറ്റിലുമുപരിയായി, താരതമ്യേന ചുരുങ്ങിയ സമയത്തിനുള്ളിൽ കലാസിദ്ധി വരുത്തുവാൻ അതിനു കഴിവുണ്ട്. വിസ്തൃതമായ കാലത്തിൽ ചിതറുന്ന തരളമായ പ്രഭാവത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, അനായാസേനയും ഏകാഗ്രവുമായ പ്രഭാവം കൂടുതൽ ആഹ്ലാദകരമാകുന്നു. ദൃഷ്ടാന്തമായി, സോഫോക്ലീസിന്റെ ഈഡിപ്പസിനെ, ഇലിയഡിനോളമെത്ര പരപ്പുള്ളതായാൽ, അതിന്റെ പ്രഭാവം നിലനില്ക്കുമോ?

ഒരു കാര്യം കൂടി പറയാം. മഹാകാവ്യത്തിൽ അത്രയൊന്നും ഐക്യം കാണാറില്ല. അനേകം ദൃശ്യമാനനാടകത്തിന് ആവശ്യമുള്ള വിഷയവസ്തുക്കൾ ഏതു മഹാകാവ്യത്തിലും നിന്നു ചമയ്ക്കാമെന്നുള്ളതു തന്നെ ഇതിനു മതിയായ തെളിവാണ്. കവി അംഗീകരിക്കുന്ന കഥാസാമഗ്രിയിൽ ദൃഢമായ ഐക്യം ഉണ്ടാകണമെങ്കിൽ, അതു ചുരുക്കി പറഞ്ഞിരിക്കയാണു വേണ്ടതു്; ചിലപ്പോൾ അതു അപൂർണ്ണവും മുറിഞ്ഞതും അപൂർണ്ണവുമാണെന്നുവരെ തോന്നാം. എന്നാൽ അതുതന്നെ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ധാർമ്മികമായ ലക്ഷണമനുസരിച്ചു് വിസ്തൃതമാക്കപ്പെട്ടതായി വരുമ്പോൾ, ദീർഘമായും ക്ഷീ

ണിപ്പും, ഇഴഞ്ഞു ഇഴഞ്ഞു നീങ്ങുന്നതും, ചിതറിക്കിടക്കുന്നതുമാണെന്നു അനുഭവപ്പെടും. വിസ്താരം കൂടുന്തോറും ഐക്യത്തിനു കുറയൊക്കെ ന്യൂനത ഉണ്ടാകാതിരിക്കയില്ല. ഈലിയാദിനും, ഓദ്ദിസ്സേ ഇക്കും അനേകം ഭാഗങ്ങളുണ്ടു്; ഓരോ ഭാഗത്തിനും അതാതിന്റെ നിയമിതമായ വിസ്താരവുമുണ്ടു്. ഇപ്രകാരം ഈ കാവ്യങ്ങളുടെ രചനയ്ക്കാധാരം അനേകം കാര്യങ്ങളാകുന്നു. ഇതാണു ഞാൻ പറഞ്ഞതിന്റെ താത്പര്യം. എന്നിരുന്നാലും, ഈ കാവ്യങ്ങളുടെ സംഘടിതരൂപമായ കഥാസംഭവം നിശ്ശേഷം ദോഷരഹിതം തന്നെ. ഇവയിൽ ഓരോ രചനയും സംഭവമാകുന്നതു ഒരു കാര്യത്തിന്റെ സഫലമായ അനുകരണമാണെന്നതിൽ സംശയലേശമില്ല.

4. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഉത്കൃഷ്ടത

അതിനാൽ, ഏതുനിലയിലായാലും മഹാകാവ്യത്തെക്കാൾ ഉത്കൃഷ്ടമാണു ദുഃഖാന്തനാടകം. അതുമല്ലാതെ, കല എന്ന രൂപത്തിൽ അതു് അതിന്റേതായ കർത്തവ്യവിശേഷം പരിപൂർണ്ണമായി നിറവേററുന്നുമുണ്ടു്. മുമ്പു പറഞ്ഞതുപോലെ, ഓരോ കലയും സാംയോഗികമല്ലാത്തതും, വിശിഷ്ടവുമായ ആനന്ദം സൃഷ്ടിക്കുവാൻ സമർത്ഥമാണെങ്കിൽ, ദുഃഖാന്തനാടകം, അതിന്റെ സാദ്ധ്യം തികച്ചും നേടുന്നതുകൊണ്ടു്, ഉത്കൃഷ്ടതരമായ കലയാണെന്നു സുസ്പഷ്ടമാകുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെയും മഹാകാവ്യത്തിന്റെയും സാമാന്യമായ രൂപം; അവയുടെ വേറെ വേറെ പ്രകാരങ്ങളും അംഗങ്ങളും; ശ്രേഷ്ഠവും നികൃഷ്ടവുമായ കവിതയ്ക്കു ആധാരമായ ഹേതുക്കൾ; നിരൂപകന്മാരുടെ ആക്ഷേപങ്ങൾ; അവയുടെ നിരാകരണം;—ഈ വിഷയങ്ങളെപ്പററി ഇതിലധികം വിസ്തരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലല്ലോ.[3]

* * * *

കുറിപ്പുകൾ

ഒന്നാം പുസ്തകം

1. മഹാകാവ്യം = എപോപോയ്യ (Epic). പുരാണങ്ങൾപോലെ ഒത്ത ഉപാഖ്യാനങ്ങളടങ്ങിയ കഥാകാവ്യം. ഐതിഹാസികമോ, ദേവതകളെ സംബന്ധിച്ചതോ ആയിരിക്കും വിഷയം. സുദീർഘമായ കാവ്യശരീരം. ഷട്പദിചരണമാണ വൃത്തം. ഹോമറസ് (Homer) രചിച്ച 'ഇലിയദ്' (Iliad), ഓദ്യുസ്സെയ (Odyssey) മുതലായവ ഈ വകുപ്പിൽ പെടുന്നു.

2. ദുഃഖാന്തനാടകം = ത്രാഗൊദിയ (Tragedy). ദുഃഖത്തിൽ പരിണമിക്കുന്ന ഗംഭീരമായ രൂപകം. ശോകപരിണാമകനാടകം, ദുരന്തനാടകം എന്നും പറയാറുണ്ട്. അതിഭയജനകമെന്ന അർത്ഥമുള്ള സംസ്കൃതശബ്ദമായ "ത്രാസ"ത്തിന്റെ സജാതീയമാണോ മൂലശബ്ദം? ഗ്രീക്ക വാങ്മയത്തിലെ ഏററവും മഹത്വമുള്ള കാവ്യഭേദം. 'ത്രാഗോസ്' എന്ന ഗ്രീക്കശബ്ദത്തിന് 'അജം' എന്നർത്ഥമുണ്ട്. അജസമൂഹം (ആട്ടിൻ പററം) പോലെ വേഷംകെട്ടിയവരുടെ സമ്മിലിതഗാന (കോറസ്) ത്തിൽ നിന്നുണ്ടായതാണിതെന്നു ചിലർ. ബലിക്കല്ലിൽ നിറുത്തിയിരിക്കുന്ന ആട് പ്രതിഫലമായി കിട്ടാൻവേണ്ടി, ചുററിനിന്ന് ആടുകയും പാടുകയും ചെയ്യുന്നവരുടെ നൃത്യഭേദത്തെ കുറിക്കുന്ന ശബ്ദമാണിതെന്നു മററുചിലർ. പിന്നീട്, ശോകത്തിൽ പര്യവസാനിക്കുന്ന ഐതിഹ്യകഥകളുടെ നാട്യരൂപമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രസിദ്ധമായി. സാമാന്യപരിചയത്തിനു നോക്കുക—

H· D. F. Kitto: Greek Tragedy· A Literary study (1954)
Gilbert Norwood· Greek Tragedy (1953)

3. പ്രഹസനം = കോമോയ്ദിയ (Comedy) കോമോയ്ദോസ് = വിദൂഷകൻ, വിടൻ, ഹാസ്യനടൻ. 'കോമോസ്' = പ്രദർശിപ്പിക്കുക. അയ്ദോസ് = പാട്ടുകാരൻ. ഉത്സവകാലത്തു് ആൾക്കൂട്ടത്തെ രസിപ്പിക്കുവാനും ചിരിപ്പിക്കുവാനും വേണ്ടി ഹാസ്യപ്രധാനമായ പാട്ടുപാടി അഭിനയിക്കുന്നവരുടെ 'കളി'യാണ് കോമഡി. 'കോമേ' എന്നല്ല, 'കോമോസ്' എന്നതാണ് കോമഡി ശബ്ദത്തിന്റെ മൂലം. അതിനാൽ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ നിർവചനം തെററാണെന്ന് ഇപ്പോൾ പൊതുവെ സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. 'പൂരപ്പാട്ട്'പോലെ ശൃംഗാരഗാനങ്ങൾ 'അത്തിക'യിൽ തുടങ്ങിയെന്നും, ലൈംഗികമായ പ്രതീകം എഴുന്നള്ളിക്കുന്ന ഒരുതരം ഘോഷയാത്ര അതിലൊരു ചടങ്ങായിരുന്നുവെന്നും ചിലർ പറയുന്നു. 'വിദൂഷക'നെന്നു സംസ്കൃതത്തിൽ പറയാറുള്ള

രംഗത്തും സ്ത്രീവേഷം, ചേണ്ടങ്ങളിലും മററും പ്രയോഗിക്കാറുള്ളപോലെ, ഈ നാടകങ്ങളിൽ പ്രചുരമാണ്. നോക്കുക:—

G. Norwood: Greek Comedy. Katherine Lever: The Art of Greek Comedy. Lane Cooper. On Aristotelean Theory of Comedy.

4. താണ്ഡവഗീതം = ഡെഥുറംബസ് (ഡെഥുറംബ്) (Dithyrambic Poetry). ഡയൊനീസസിനെ സ്തുതിച്ചുകൊണ്ട്, ഉത്തേജിതവും ഉന്മത്തവുമായി, ആടിപ്പാടി ആഘോഷിക്കുന്ന ഉല്ലാസമയ സമൂഹഗാനം (വൃന്ദഗാനം) ക്രിസ്തുവിനു—നാലഞ്ചു നൂററാണ്ടു മുമ്പുവരെ ഗ്രീസിൽ ഗ്രാമവീഥികളിലും, പാടങ്ങളുടെ കരപ്പുറങ്ങളിലുമൊക്കെ പാർത്തിരുന്ന പുലയരുടെ ഇടയിൽ ഒരു സാധാരണമായ ചടങ്ങായിരുന്നു. ആദിമ്യംനാളിൽ ഒരു ഗോത്രവിന്റെ അധീനതയിൽ ഒരു കൂട്ടം പുരുഷന്മാരും, സ്ത്രീകളും ഹിന്ദുദേവാലയങ്ങളുടെ തിരുമുറ്റത്ത് കൂടിനിന്നുകൊണ്ട്, ഒരു വലിയ കുടത്തിൽ കള്ളു നിറച്ചു ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചുകൊണ്ട് ...ആ കുടത്തിനു ചുററും വളഞ്ഞ് ആടിക്കൊണ്ടും പാടിക്കൊണ്ടും ആനന്ദിച്ചിട്ട് ഒടുവിൽ ആ മദ്യം പ്രസാദംപോലെ പകുത്തു കുടിക്കുമായിരുന്നു. അതിനോടുകൂടി നൂറംപോലും വഴിപാടായി കൊടുപ്പാൻ പണം ക്ഷേത്രത്തിലെത്തിക്കും. സർപ്പക്കാവുകളിൽനിന്നു ഭക്തന്മാർ ചെയ്യുന്ന ചടങ്ങാണിതു്. ഈ നൃത്യം താണ്ഡവമാണ്. ഗ്രീസിലെ താണ്ഡവത്തിനും ഇതിനും സമാനതകളുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നു. ദേവതകളുടെ വേഷംകെട്ടി ആടുന്ന കളിയാണിതെന്ന ചില വിദഗ്ദ്ധരുടെ മതത്തിനു തെളിവുപോരാ. ജീവിതത്തിന്റെ ഹർഷോന്മേഷത്തിൽ ലയിച്ചു ജനസമൂഹത്തിന്റെ പ്രബലമായ ജീവചേതനയിൽ നിന്നുണ്ടായ ഉല്ലാസപ്രകടനമാണിതെന്നു നീട്ഷേ പറയുന്നു. നോക്കുക:—

F. Nietzsche; The Birth of Tragedy

A. W. Pickard Cambridge: Dithyramb, Tragedy and Comedy

D. L. Page. A New Chapter in the History of Greek Tragedy

5. നടാവണ്ണ്, സാധന(=ഉപകരണ)ത്തെ ആസ്പദിച്ച് തരിക്കുന്നു ഭേദം കാണുന്നില്ലെന്നു താല്പര്യം. കാവ്യത്തിന്റെ ഉപകരണം ഗദ്യമോ പദ്യമോ ആവാമെന്ന മതം ഭാരതീയരും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. "[ശബ്ദാർത്ഥൌ സഹിതൌ] കാവ്യം ഗദ്യം പദ്യം ച തദ്ദ്വിധാ" —

— ഭാമഹൻ: കാവ്യാലങ്കാരം 1-16

6. സോഫ്രൂൺ (Sophron) ക്രി. മു. 460—420. സൈറാക്യൂസ്കാരൻ. അഗെതക്ലീസ് ഭമരസിലസിന്റെ പുത്രൻ. പേരെടുത്ത മൈമിക വിഡംബനകവി. വിഡംബന (വ്യംഗ്യ) കവിതയ്ക്കു സാഹിത്യപദവി ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുത്ത കലാവിദഗ്ദ്ധൻ. യവനന്മാർ

നാട്ടുകാരും കൊണ്ടാടുമ്പോൾ ലോകവിനോദത്തിനായി വിഡംബന കാവ്യം പ്രയോജനപ്പെടുത്തി പോന്നു. ആരംഭകാലത്തു് വിടന്മാർമാത്രം ചൊല്ലുന്ന അശ്ലീലകവിതയായിരുന്നു. ആഹ്ലാദിതരായ ജനങ്ങൾ ലിംഗപ്രതിമ വഹിച്ചുകൊണ്ടു് ചെയ്യുന്ന ഘോഷയാത്രയിൽ വികട വേഷംകെട്ടി, കോമാളിയാട്ടമാടി, എഴുന്നള്ളത്തിനുമുമ്പെ നൃത്താകാരം ചമച്ചു്, ഇക്കൂട്ടർ ആടിയും, ഉഷ്ടിയും, അത്യന്തം അശ്ലീലമായ ശൃംഗാ രചനയും, ഹാസ്യപ്രകടനവും പ്രദർശിപ്പിച്ചുവന്നു. അന്നു ഇത്തരം രചനകൾ നാട്ടിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു ആസ്വാദ്യമായ ഈ രചനകളെ സഫ്രോൺ സംസ്കരിച്ചു്, സംഗീതവും ലളിതവുമായ ഹാസ്യവും വ്യംഗ്യവു മാക്കി ഉയർത്തി. പ്ലതോൻ (പ്ലേറ്റോ) സൊഫ്രോണെ ബഹുമാനപൂർവ്വം സ്മരിക്കുന്നുണ്ടു്.

7. ക്സെനാർക്കസ് (Xenarchus) കീർത്തിനേടിയ പ്രഹസനകാരൻ സിസിലിയ (= സിസിലി) യിലെ തത്വജ്ഞാനിയും വായാവന്നം. രോമിലും അലക്സാണ്ട്രിയായിലും അദ്ധ്യാപകനായിരുന്നിട്ടുണ്ടു്. അഗ സ്റ്റസിന്റെ ഉററമിത്രം. കലാരസികൻ. ഏതാനും അപൂർണ്ണരചന കളേ കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ.

8. വിഡംബനം (Mime). ലാററിൽ –മീമസ്. പരിഹാസ കൃതി. രചന ഗദ്യമാണു്. ദൈനംദിനജീവിതത്തിലെ ഏതെങ്കിലു മൊരു രംഗം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന രൂപകമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഈ പദം ആരംഭത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചുവന്നു സിസിലിയിലെ ഡോറിയന്മാരിൽ ഈ കല ഉത്ഭവിച്ചുവെന്നു വിശ്വസിച്ചുവരുന്നു. സോഫ്രോണിന്റെ ഏട്ട് വിഡംബനകാവ്യങ്ങളുടെയും, ഹെരോദാസിന്റെ ഏതാനും രചനകളുടെ യും അംശങ്ങൾ കിട്ടിയിട്ടുണ്ടു്.

9. സോക്രട്ടീസ് (Socrates) വിശ്വവിഖ്യാതനായ ഗ്രീക്കുതത്വ ജ്ഞാനി. ക്രി. മു. 469-ൽ അഥേൻസിനടുത്തു് 'അലോപെകേ'യിൽ ജനിച്ചു. 'സോഫ്രോണിസ്കസ്' എന്ന പ്രതിമാകാരന്റെയും 'ഫേനാ രെതെ' എന്ന സൂതികയുടെയും പുത്രൻ. പ്ലേറ്റോന്റെ ഗുരു. നാസ്തിക ത്വവും, നാട്ടാചാരവിരുദ്ധമായ തത്വങ്ങളും പ്രചരിപ്പിച്ചു എന്ന കുററം സോക്രട്ടീസിന്റെ മേൽ ചുമത്തുകയാൽ അദ്ദേഹത്തിനു് വധശിക്ഷ അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നു ക്രി. മു. 399-ൽ വിഷം കഴിച്ചു മരിച്ചു. നോക്കുക:— Xenophon: Memorabilia, Symposium and Apalogy: Plato- Symposium, Crito, Phaedo and Apology- Aristophanes- Clouds- A B-usse- Sokrates. Berlin 1914 (ഗവേഷണാത്മകമായ വിവരണം)

10. ദ്വിമാത്രികവൃത്തം = ഇയാംബോസ് (Iambic Metre) ദ്വ്യ ക്ഷരപാദ; രണ്ടുമാത്രയുള്ള വൃത്തരൂപം. പൂർവ്വാക്ഷരം ലഘു, പരമിമാ ക്ഷരം ഗുരു. ആരംഭത്തിൽ ദേമേറ്റർ മതസമ്പ്രദായ (Demeter cult)വു മായി ബന്ധപ്പെട്ടിരുന്ന വൃത്തവിശേഷം. 'ഞാൻ ആക്രമിക്കുന്നു'

എന്നാണ് 'ഇൻമെമ്മോറിയ'ന്റെ വൃത്തം. ഡെമെറർ എന്ന ദേവതയാണ് Robert Bridges ന്റെ (1905) ഒരു കവിതയുടെ വിഷയവും പേരും.

11. വിലാപഗാനം = എലെജി (Elegy) = പ്രരോദന കവിതകൾക്കു വിധിച്ചിട്ടുള്ള വൃത്തം (Elegiac Metre) ഷട്പദി(Hexametre) യും, പഞ്ചപദിയും (Pentametre) ഇടവിട്ടും മാറിട്ടും പ്രയോഗിക്കുന്ന വൃത്തവിശേഷം കൂടുതൽ അറിവാൻ നോക്കുക:- Jebb- Primer of Greek literature- P- 50-52

12. മഹാകാവ്യം രചിച്ച ഹോമർ (Homer) മഹാകാവ്യത്തിനു നിശ്ചയിച്ചിരിക്കുന്ന വൃത്തം ഷട്പദി (Hexametre) യാണ്. നോക്കുക:- Arnold- On Translating Homer-

13. എമ്പെഡോക്ലസ് (Empedocles) സിസിലിയിലെ അക്രഗാസ്(അഗ്രിഗന്തം) നഗരവാസിയായ ശാസ്ത്രജ്ഞനും, തത്വജ്ഞാനിയും. ക്രി: മു: അഞ്ചാംനൂററാണ്ടിന്റെ ഒന്നാംകാലിൽ ജീവിച്ചിരുന്നുവെന്ന് അനുമാനിക്കാം. പരമാണുതത്വവിശ്വാസി. രസകരമായ ചില ജീവശാസ്ത്രതത്വങ്ങൾ പ്രവചിച്ച പ്രതിഭാശാലി. ശരീരത്തിന്റെ അവയവങ്ങൾ വേറെ വേറെ ആയിരുന്ന പ്രഥമാവസ്ഥ കഴിഞ്ഞ്, വൃക്ഷങ്ങളുടെ വേരുകൾ പോലെ, അവ രണ്ടാം അവസ്ഥയിൽ ഒന്നുചേർന്ന് ദേഹമായി. അങ്ങനെ ഏകീകൃതമായ അവയവങ്ങളിൽകൂടുതൽജീവനശക്തിയുള്ളവ നിലനിന്നു, മററവ നശിച്ചു. എമ്പെഡോക്ലസിന്റെ ഈ മതത്തിൽ ഡാർവിൻ സിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ബീജം കാണാം. പ്രഭാഷണകലയുടെ ആദിപ്രവർത്തകൻ, ഒരു മികച്ച ഭൗതികതത്വജ്ഞാനി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സർവ്വജ്ഞതയും അലൌകികമായ മേധാവിലാസവും കണ്ടിട്ട് ചിലർ അദ്ദേഹം ഒരു സിദ്ധനാണെന്നു കരുതിവന്നു. എത്ന (Mt- Etna) യിലെ അഗ്നിശിഖരം കാണാൻ പോയി, അവിടെ വെച്ചു മൃതിയടഞ്ഞു. മില്ടന്റെ 'പാരഡൈസ് ലോസ്റ്റി'ലും എം. ആർനാൾഡിന്റെ 'എംപിഡോക്ലസ് ഓൺ എത്ന'യിലും ഈ സംഭവം വർണ്ണിച്ചിട്ടുണ്ട്. എമ്പെഡോക്ലസിന്റെ രചനകൾ ഷട്പദിവൃത്തമയമായ പദ്യത്തിലാണ്. കുറച്ച് അംശങ്ങളേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ.

14. ഖൈരമോൻ (Chaeremon) ക്രി. മു. 4-ാം ശതകത്തിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകകൃത്ത്. ഖൈരമോന്റെ കൃതികളിൽ കാവ്യഗുണം സുലഭമാണ്. കേവലം വായിക്കാൻ കൊള്ളാവുന്നവയാണവ—അഭിനയിക്കാൻ പററിയവയല്ല. നാടകവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ശ്രവ്യകാവ്യമാണെന്നു താത്പര്യം.

15. കെൻതാവൂർസ് (Centaur)- ഖൈരമോന്റെ ഒരു കൃതി. കെൻതാവൂരൻ = കിന്നരൻ എന്നു സംസ്കൃതം. മനുഷ്യന്റെ ശരീരത്തിൽ കുതിരയുടെ തലയും കഴുത്തുമുള്ള ഐതിഹ്യപ്രസിദ്ധമായ ഒരു

വർഗ്ഗം. ഈ വർഗ്ഗം തെസ്സലിയിൽ പാർത്തിരുന്നവരത്രെ. ഐക്സോൻ (ചക്രം) എന്ന ഗ്രീക്കദേവതയുടേയും, നെഫലെ (=മേഘം)യുടേയും വംശജന്മാർ, ഗ്രീക്കപുരാണങ്ങളിൽ ഇവർ കിന്നരജാതിയാണെന്ന പറഞ്ഞുകാണുന്നു. "കിന്നരഃ * * സ്യാദശ്വമുഖഃ" എന്ന ഹലായുധകോശം.

16. പോളിഗ്നോതോസ് (Polygnotus) ക്രി. മു. 475—445 ഹ്റാസ്തിരത്തിനടുത്ത് പാറ നിറഞ്ഞ ഥാസോസ് എന്ന ദ്വീപിൽ ജനിച്ച ചിത്രകാരൻ. കലാസിദ്ധിയുള്ള പ്രതിഭാശാലി. ബഹുമതിയായി അഥെൻസ് പൌരത്വം ലഭിച്ചു. നഗരത്തിന്റെ ഗോപുരഭിത്തിയിൽ ത്രോജൻ (ടായി) യുദ്ധത്തിന്റെ ചിത്രം എഴുതി. അവയിൽ തുളുമ്പുന്ന കോമളവും, സജീവവുമായ ഭാവദീപ്തി അസാധാരണമാണ്. ഇതുകണ്ട മുഗ്ദ്ധരായ അഥെൻസ് നഗരവാസികൾ ആ കലാവല്ലഭനെ എത്ര വലിയ സമ്മാനവും നല്കാൻ ആഗ്രഹിച്ചുവെങ്കിലും അതൊന്നും സ്വീകരിപ്പാൻ അദ്ദേഹം ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. അന്നത്തെ നഗരഭരണസഭ അദ്ദേഹത്തെ പുലർത്താനുള്ള ഉത്തരവായിതും ഏറെ. അങ്ങനെ നിഷ്കാമമായി കലാസേവനം നിർവ്വഹിച്ച പോളിഗ്നോതോസ് അഥെൻസിലെ ആരാധ്യനും, ആജീവനം നാഗരികന്മാരുടെ 'നിധി'യുമായി വിജയിച്ചു: നീണ്ട കഥാനകങ്ങളും, ഇടയ്ക്കിടയ്ക്ക് ഇണങ്ങുന്ന പ്രകൃതിദൃശ്യങ്ങളും, സജീവവും പ്രൌഢവുമായ സ്വഭാവം വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുന്ന മുഖാകൃതികളും വരയ്ക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന കെല്പ് അസാധാരണമാണ്.

17. പൌസോൻ (Pouson) ക്രി. മു. 860—880. വിദഗ്ദ്ധനായ ചിത്രകാരൻ.

18. ദിയൊന്നൂസിയോസ് (Dionysius) കലാസമുത്കർഷംനേടിയ വ്യംഗ്യചിത്രകാരൻ. അരിസ്റ്റോഫനെസിന്റെ അനുയായികളെ വ്യംഗ്യചിത്രത്തിലൂടെ പരിഹസിച്ചു. ആനന്ദദായകമായ ഉപഹാസചിത്രങ്ങൾ സഭ്യമായ രീതിയിലെഴുതാൻ കുശലൻ.

19. ക്ലെയോഫോൻ (Cleophon) അഥെൻസിലെ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. എഉരിപിദെസിന്റെ സമകാലീനൻ. അതിനാൽ ജീവിതകാലം ക്രി. മു. 480—406 ആണെന്ന ഊഹിക്കാം.

20. ഹെഗെമോൻ (Hegemon) ക്രി. മു. 471—401. അല്ക്കിബിയദേസിന്റെ (Alcibiades) സമകാലീനനായ ശ്രേഷ്ഠകവി. ഫലിതവും രസവുമുള്ള വ്യംഗ്യമാണ് ഈ കവിയുടേത്. അനുകരണകവിത (=പാരഡി) എഴുതുന്നതിൽ വിദഗ്ധൻ. 'ജൈജന്തൊമേകിയ' എന്ന പ്രഖ്യാതകവിതയുടെ രചയിതാവ്.

21. ദെലിയദ് (Deliad) ഒരു പഴയ പ്രഹസനം

22. നിക്കോഖാരെസ് (Nicochares) പ്രാചീനരീതിയിലെ പ്രഹസനകൃത്

23. ഗോളാകാരാക്ഷൻ — ക്യൂക്ലോപ്സ് (Cyclops) ക്യൂക്ലസ് = ചക്രം + ഓപ്സ് = കണ്ണ്. ചക്രം പോലെ വൃത്താകാരത്തിലുള്ള കണ്ണോടുകൂടിയവൻ. നെററിയുടെ നടുക്ക് വട്ടത്തിൽ ഒററക്കണ്ണു മാത്രമുള്ള ഈ ജന്തു ഏതോ വന്യപ്രദേശത്തുള്ളതായിരുന്നുവത്രേ. അതിനെ അനുകരിച്ച് സിസിലിയിലെ ദൈത്യന്മാർക്ക് ഈ പേരിട്ടു. മനുഷ്യാകൃതിയുള്ള ഈ ജന്തു ഗ്രീക്ക് ഐതിഹ്യത്തിൽ പ്രസിദ്ധമാണ്. ഈ വർഗ്ഗത്തിൻെറ നേതാവായ പോളിഫേമസിൻെറ കഥ 'ഓഡിസ്സി'യിലുണ്ട്. യൂറിപ്പിഡിസിൻെറ ഒരു നാടകം ഈ പേരിൽ (ക്യൂക്ലോപ്സ്) ഉണ്ട്. അത് അത്യന്തം ഹാസ്യരസം നിറഞ്ഞ സുന്ദര രചനയാണ്.

24. തിമോഥെയൂസ് (Timotheos) ക്രി. മു. 446—357. 'മിലെററസി'ലെ കവിയും ഗായകനും. വലിയ സാഹസിയും പ്രതിഭാശാലിയുമായ കലാകാരൻ. ആരംഭത്തിൽ ക്ലേശഭൂയിഷ്ഠമായ ജീവിതം നയിച്ചു. അദ്ദേഹത്തിൻെറ അസാധാരണമായ പ്രതിഭ അഥേൻസ് വാസികളെ രോഷം കൊള്ളിച്ചു. അവർ അദ്ദേഹത്തിൻെറ പ്രദർശനങ്ങളെ അലംകോലപ്പെടുത്തി. അതിൽ ക്ഷുബ്ധനായിത്തീർന്ന തിമോഥെയൂസിനെ സാന്ത്വനപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടു യൂറിപിഡിസ് പറഞ്ഞു: "വ്യാകുലപ്പെടാതിരിക്കു. ഏറെ താമസിയാതെ അഥേൻസിലെ എല്ലാ നാടകശാലകളിലും താങ്കളുടെ രചനകളെ പ്രകീർത്തിക്കുന്ന സ്വരം മാറെറാലികൊള്ളും." അങ്ങനെ സംഭവിക്കയും ചെയ്തു. (Lyra Graeca 3 v. Loeb III· 283) തിമോഥെയൂസിന് തൻെറ ജീവിതകാലത്തുതന്നെ തൻെറ നാടകങ്ങളുടെ ലോകപ്രിയത നേരിട്ടുകണ്ടു് ആനന്ദിപ്പാൻ കഴിഞ്ഞു. ഈ നാടകങ്ങളിൽ കാവ്യഗുണവും, കഥാനകത്തിൻെറ സൌഷ്ഠവവും, അഭിനയത്തിൻെറ കൊഴുപ്പും ഇണങ്ങിയിരുന്നു. ഗ്രീക്കസംഗീതത്തിൽ നല്ല പരിഷ്കാരം വരുത്തിയ ഗായകകവി, ഗ്രീക്കവീണയ്ക്കു പതിനൊന്നു കമ്പികളുണ്ടാക്കി, നല്ല രാഗങ്ങൾ, നീണ്ടവസ്തുക്കൾ, ആലാപം മുതലായവ ആവിഷ്കരിച്ചു. 'പേർസ്യെ' (Pers-ae) എന്ന കൃതി 1902 ൽ കണ്ടുകിട്ടി. സലാമീസിലെ യുദ്ധത്തിൻെറ ഗാനാത്മകമായ അനുഭവകഥനമാണത്. ഡ്രൈഡൻെറ കൃതി (Dryden- Alexander's Feast) യിൽ തിമോഥെയൂസിനെ സ്മരിക്കുന്നു.

25. ഫിലോക്സെനസ് (Philoxenus) ക്യൂതെരാക്കാരനായ ഡിഥ്യ്രാമ്പുകാരൻ. യശസ്വിയായ കവി. ക്രി. മു. 438—380. രചനകളിൽ ചില അംശമേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളു. 'ക്യൂക്ലോപ്സ്'' എന്ന കൃതിയിൽ വീണാവാദനത്തിലൂടെ ഏകാകിഗാനം (Solo = ഏകവാദ്യസ്വരം) ആവിഷ്കരിച്ചു.

26. സോഫോക്ലീസ് (Sophocles) അഥേൻസിലെ യശസ്വിയും അതിപ്രസിദ്ധനും കലാവിദഗ്ദ്ധനുമായ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. അഥേൻസിനടുത്തുള്ള കൊളോണസിൽ ഖഡ്ഗനിർമ്മാതാവിൻെറ പുത്രനായി ജനിച്ചു. അഥേൻസിൻെറ സുവർണ്ണകാലമായ 'പെരിക്ലീയൻയുഗ'

ത്തിൽ ജീവിച്ചു. പിതാവു് യുദ്ധോപകരണം ഉണ്ടാക്കി വേണ്ടത്ര ധനം ശേഖരിച്ചിരുന്നതു, അന്നത്തെ ശ്രേഷ്ഠകുമാരന്മാൎക്ക ലഭിച്ചിരുന്ന വിദ്യാഭ്യാസ സൗകര്യം സോഫോക്ലീസിനു ലഭിച്ചു. പെരിക്ലീയൻ സമുത്കർഷത്തിന്റെ പ്രതീകമാണു് സോഫോക്ലീസിന്റെ ജീവിതവും രചനകളും, പ്രതിഷ്ഠയും, മാനവും നേടിയ നാടകകൃത്തായ ഐസ്കിലസിന്റെ എതിരാളി. ഒരിക്കൽ സൈമൺ മുതലായ സേനാപതികൾ പരീക്ഷകരായി പരിഷത്തിൽ നടത്തിയ നാടകമത്സരത്തിൽ ഒന്നാംസമ്മാനം സോഫോക്ലീസിനും, രണ്ടാംസമ്മാനം ഐസ്കിലസിനും ലഭിച്ചു. ഇതു് സോഫോക്ലീസിന്റെ മഹാസാഫല്യമായിരുന്നു. പിന്നീടു്, ഗ്രീക്ക നാടകമണ്ഡലത്തിലെ ഏകച്ഛത്രാധിപതിയായി ഏറെനാൾ വാണു. മേധാവിയും, പുകഴ്ത്തിയും, സംയമിയുമായ അദ്ദേഹം തന്റെ വൃദ്ധാവസ്ഥവരെ നാടകം രചിച്ചുപോന്നു. എൺപതുവയസ്സായിട്ടും കാവ്യം രചിക്കാനുള്ള ശേഷിയും പ്രതിഭയും ക്ഷീണിച്ചിട്ടില്ലെന്നു് "ഫിലോക്ടെറ്റസ്", "കൊളോനസിൽ ഈഡിപ്പസ്" എന്ന രണ്ടു വിശിഷ്ടരചനകൾ തെളിയിക്കുന്നു. ഇവ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്ത്യകാലരചനകളാണു്. ആകെ 120 നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു എന്നു പ്രസിദ്ധി! അവയിൽ വെറും ഏഴേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളു. സോഫോക്ലീസിന്റെ മുഖ്യമായ താല്പര്യം മനുഷ്യനിലാണു്. തന്റെ പാത്രങ്ങളെ അന്തശ്ചക്ഷുസ്സുകൊണ്ടു അദ്ദേഹം കണ്ടു. അതിനാൽ അവരിൽ യഥാർത്ഥജീവിതം തന്മയമായി പകരുവാനും, കാവ്യത്തിനുമാത്രം കഴിയുംപോലെ, അവരെ പരമോത്കർഷത്തിലെത്തിക്കുവാനും അദ്ദേഹത്തിനു കഴിഞ്ഞു. സോഫോക്ലീസ് വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ അനശ്വര വിഭൂതിയാണു്. വെള്ളത്തിൽ വീണു മരിച്ച ഷെല്ലിയുടെ കീശയിൽ സോഫോക്ലീസിന്റെ നാടകസംഗ്രഹം കണ്ടുവെന്നു കേൾവിയുണ്ടു്. ലസ്സിംഗ്, റേസൈൻ, മാത്യുആർനോൾഡ് മുതലായവർ സോഫോക്ലീസിന്റെ ആരാധകന്മാരാണു്. **Sir R. Jebb** ഇംഗ്ലീഷിൽ പുറപ്പെടുവിച്ച സോഫോക്ലീസ് നാടകസംഗ്രഹം ശ്രേഷ്ഠമായ തർജ്ജമയാകുന്നു.

27 അരിസ്റ്റോഫനീസ് (Aristophanes) ക്രി. മു. 450—385. അഥൻസിലെ അതിപ്രശസ്തനായ പ്രഹസനകവി. അഥൻസിലെ 'കുദഥെനയൻ' എന്ന സ്ഥലത്താണു് മൂലകുടുംബം. തന്റെ സമകാലീനരായ മികച്ച വലിയവരെയും ചിത്രീകരിച്ചു പ്രഹസനമെഴുതിയ ഈ ധീരകവിയുടെ ഹാസ്യം, യാഥാർത്ഥ്യം ഹൃദയംഗമമാക്കുമാറു്, വ്യഞ്ജനാശക്തിയുള്ളതും ഇരുതലവാൾപോലെ തീക്ഷ്ണവുമാണു്. അക്കാലത്തെ രാഷ്ട്രീയനേതാക്കളെ നാടകവേദിയിൽ അവതരിപ്പിച്ചു പരിഹസിക്കുന്നതിൽ അരിസ്റ്റോഫനീസ് കാണിച്ച പാടവം വിസ്മയകരംതന്നെ. പ്രഹസനത്തിന്റെ സർവ്വോത്കൃഷ്ടമായ രൂപമാണു് ഗ്രീക്ക സാഹിത്യത്തിലുള്ളതെന്നു തെളിയിക്കുവാൻ പര്യാപ്തമാണു് അരിസ്റ്റോഫനീസ് കൃതികൾ. പതിനൊന്നു രചന കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുണ്ടു്. പെലൊപൊനേഷ്യയുദ്ധം തുടങ്ങിയതിൽപിന്നെ എഴുതിയവയാണവ. സോക്രട്ടീസിന്റെ വിദ്യാഭ്യാസപദ്ധതിയെപ്പറ്റി അത്യന്തം രസകരവും കയ്പേറിയതുമായ വ്യംഗ്യം ചമച്ചു.

ചില ചെറുകിട പ്രചരണനാടകത്തിലാണു പുറപ്പെടുവിച്ചതു്. അതിൻെറ കാരണം വ്യക്തമല്ല. അക്കാലത്തു ക്ലെയോൻ തൻെറ സർവ്വാധിപത്യത്തോടെ വിജയിക്കയായിരുന്നുവെങ്കിലും, ജനാധരണത്തിൻെറ കുറവുകൾ വിശദമാക്കിക്കൊണ്ടു് ക്ലെയോനെ പരിഹസിക്കുന്ന വിപ്ലവകരമായ വ്യംഗ്യകാവ്യം തൻെറ പേരു് വെളിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെയാണ് അരിസ്റ്റോഫനീസ് പ്രസിദ്ധം ചെയ്തതു്. ആ നാടകം, ക്ലെയോനെ വിഷയമാക്കി അതിനുമുമ്പു എഴുതിയ പ്രഹസനംപോലെ, വീണ്ടും, ഒന്നാം സമ്മാനം നേടി. അരിസ്റ്റോഫനീസിൻെറ അഥെൻസ് പൌരത്വം ഇല്ലാതാക്കാൻ ക്ലെയോൻ നന്നായിശ്രമിച്ചുനോക്കി—പക്ഷെ ഫലിച്ചില്ല. അഥെനി പൊതുജനത്തിൻെറ വൈചിത്ര്യത്തിന കാരണം ജനായത്തഭരണവ്യവസ്ഥയും, മതവിശ്വാസമില്ലായ്മയുമാണെന്നു അരിസ്റ്റോഫനീസ് വ്യക്തമാക്കി പോന്നു.

28. ഷിയൊനിദെസ് (Chionides) ക്രി. മു. 460–390 പഴയതരം സുഖാന്തനാടക കർത്താവു്

29. മഗ്നസ് (Magnes) ക്രി. മു. 460—? സുഖാന്തനാടക മത്സരത്തിൽ ഒന്നാംസമ്മാനം കരസ്ഥമാക്കിയ നാട്യകവി. ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിൽ ഭാവവ്യഞ്ജകമായ നൃത്യങ്ങൾക്കും പ്രഹസനകാരനായ അരിസ്റ്റോഫനീസിനുമിടക്കുള്ള കണ്ണി.

30. എപ്പിക്കാർമസ് (Epicharmus). കീർത്തിമാനായ പ്രഹസനകാരൻ. സിസിലിയിൽ മേഗരായിൽ ജനിച്ചു. ക്രി. മു. 600–500 നമിടക്കു ജീവിതകാലം. ഡോറിയൻഭാഷയിൽ ഒരുതരം ആദിമ പ്രഹസനം രചിച്ചുവെന്നു പഴമക്കാർ പറയുന്നു. അതിൽ 'കോറസ്' ഇല്ല. വ്യക്തിപരമായ കഥാനകം സ്വീകരിക്കാതെ, സാമാന്യമായ പൊതുതത്ത്വങ്ങളെപ്പററി അതിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരുന്നു. അത്തിക് പ്രഹസനപ്രസ്ഥാനത്തിൻെറ പ്രേരകൻ. അത്തിക്പ്രാകൃതക്കാർ കൈകാര്യം ചെയ്തുവന്നു. എപ്പിക്കാർമസിൻെറ പ്രതിമയ്ക്കുവേണ്ടി തിയോക്രിട്ടസ് (Theocritus) ഒരു പ്രശസ്തി എഴുതി. (ക്രി. മു. 270)

31. പെലൊപൊണെസ്സു (Peloponnesus). ഗ്രീസിൻെറതെക്കേ മുനമ്പിൻെറ ഒരു ഭാഗം. അവിടെ നടന്ന യുദ്ധം തൻെറ കാലത്തെ ഏററവും കടുത്ത പാതകമാണെന്നു അരിസ്റ്റോഫനീസ് എഴുതി. ക്ലെയോൻ മുതലായ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞന്മാരാണ് അതിനിടയാക്കിയതെന്നു കവി ഘോഷിച്ചു.

32. കോമെഡിയ (Comedy) എന്ന ശബ്ദത്തിൻെറ നിരുക്തമാണു് പ്രകരണം. കോമോഇദിയ– ≻ കോമോസ = ഗ്രാമം. ദീമസ്– നഗരത്തിൻെറ അതിർത്തിയിലുള്ള കുഗ്രാമം. അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കൊടുക്കുന്ന ഈ നിർവ്വചനംവെറും അബദ്ധമാണെന്നു് ഇന്നു പണ്ഡിത

ന്മാർ തീരുമാനിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'കോമോസ്' എന്നതാണ് മൂലം, 'കോമെ' എന്നല്ല

33. ഈ സന്ദർഭവും കാവ്യവികാസപ്രകരണവും അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ 'അനുകരണസിദ്ധാന്ത'വുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്നില്ല. പ്രതിപാദനരീതി ഗദ്യരീതിയല്ലതാനും. ഇവിടെ അനുകരണം വെറും പകർപ്പാണ്.

34. കാവ്യരചനയിൽ മുഖ്യം കവിയുടെ സ്വഭാവമാണ്. "സ്വഭാവം മുഖ്യനിവൃത്തിക്കേ"—എന്ന കൃതികൾ പദ്യരൂപത്തിലിരിക്കുന്നതിൽ.

35. മർഗിറ്റെസ് (Margites) ഹോമറസിന്റെ നഷ്ടപ്പെട്ട ഉപഹാസാത്മകമായ ഹാസ്യകാവ്യം. നായകൻ ഒരു മൂഢൻ (Margos). ഇത് ഹോമറസിന്റെ ആണെന്ന വിശ്വാസം, അരിസ്റ്റോട്ടിലും സിനോസും (Zeno) മറ്റും, ഒരു സംശയവുമില്ല. മർഗോസ് = വിഡ്ഢികൾ. മർഗിറ്റെസ് = വിഡ്ഢിത്തകാവ്യം. ഇയംബിക് (വ്യംഗ്യകവിത) എന്ന ഛന്ദസ്സിലുള്ള ആദ്യകൃതിയാണെന്ന് കരുതിവരുന്നു.

36. പരിഹാസവൃത്തം — Lampooning Measure = iambic metre = ഇയംബിക് വൃത്തം, വ്യംഗ്യകാവ്യത്തിനു വിധിച്ചിരിക്കുന്നത് ഈ വൃത്തമാണ്.

37. ഇലിയഡ് (Iliad) ഹോമറസിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ മഹാകാവ്യം. ട്രോജൻ (ട്രോയി) യുദ്ധമാണ് കഥാവസ്തു. 24 സർഗങ്ങൾ. Ilion (= ഇലിയോൺ) ട്രോയിയുടെ മറ്റൊരു പേരാണ്. ഇലസ് (Ilus) നിർമ്മിച്ചതിനാൽ, ഇലസ്സ് ഉണ്ടാക്കിയ നഗരം, എന്ന അർത്ഥത്തിൽ ഇലിയോൺ നിരുക്തമായി. അതിനെ സംബന്ധിച്ച കഥ ഇലിയഡ്.

38. ഒഡീസ്സി (ഒഡിസി) — Odyssey. ഹോമറസിന്റെ രണ്ടാം മഹാകാവ്യം. ഒഡീസ്സ്യൂസിന്റെ ജീവിതത്തിലെ 24 ദിവസങ്ങൾ വിവരിക്കുന്ന സാഹസകാവ്യം. സാമുവൽ ബട്ലറുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ഇതെഴുതിയത് ഹോമറല്ല—ഒരു നാരിയുടെ കൃതിയാണിത്. Samual Butler- The Authoress of the Odyssey. (1897)

39. ലൈംഗികഗീതം (Phallic Songs). സന്താനസമൃദ്ധി (fertility) പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാനുദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ട് നടത്തുന്ന ഘോഷയാത്രയിൽ പാടിവന്നവയാണിവ. പുരുഷലിംഗം (ഫല്ലസ് = Phallus) പ്രതിമരൂപത്തിൽ വഹിച്ചുകൊണ്ട് ഘോഷയാത്രയായി കൊണ്ടുപോകുന്ന ഉത്സവം പ്രാചീനഗ്രീസിൽ നടപ്പുണ്ടായിരുന്നു.

40. എസ്കിലസ് (Aeschylus) ക്രി. മു. 525-456. ദുരന്തനാടകകാരൻ. ഏഥൻസിനടുത്തുള്ള എല്യൂസിസിൽ ജനിച്ചു. ക്രി. മു. 468-ൽ എസ്കിലസിനെ സോഫോക്ലീസ് തോല്പിച്ചു.

തന്റെയും സമ്മാനിതനായി അദ്ദേഹം ജീവിച്ചു. ഫലിതപ്രധാനനാടകങ്ങളുൾപ്പെടെ 90 നാടകങ്ങളുടെ കർത്താവ്. അവയിൽ 7 മാത്രമേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ. ക്രി. മു. 458-ൽ 'ഒറസ്റ്റീഅ' എന്ന നാടകത്തിന് വിജയം ലഭിച്ചു. ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ രചനാവിധിയിലും, അഭിനയത്തിലും ഗണ്യമായ മാറ്റം ആവിഷ്കരിച്ചതിനാൽ, 'ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ ജനയിതാ'വെന്ന പേർ നേടി. രീതി സജീവവും, ഉദാത്തവും, അലംകൃതവുമാണ്. ഐസ്കിലസിനെപ്പറ്റി അരിസ്റ്റോഫനീസിന്റെ "മണ്ഡൂകങ്ങൾ" (ബത്രക്കോയ്=Frogs) എന്ന പ്രഹസനത്തിൽ വ്യംഗ്യം കാണുന്നുണ്ട്.

41 വിഷമഛന്ദസ്സ്=ഡി ത്തിറാമ്പ് — പദ്യപ്രകരണത്തിൽ വൃത്തനിയമമനുസരിക്കാത്ത ധ്വനി എന്നർത്ഥം.

42 ട്രോക്കൈക് ടെട്രാമീറ്റർ (Trochaic tetrametre) ഗുരുലഘു എന്ന ക്രമത്തിലുള്ള പാദം. പാദം=ഫൂട്ട്=ഭേദകി. സ്വരസംയോഗമുള്ള ഏറ്റവും ചെറിയ ഭാഗമാണ് പാദം. See E. A· Sonnenschein- What is Rythm (1925) U von Wilamowtiz ·Moellendorff Griechische Verskunst.[1921] ഗ്രീക്കുവൃത്തങ്ങളെയും വേദമന്ത്രങ്ങളുടെ ഛന്ദസ്സുകളെയും സംബന്ധിച്ച തുലനാത്മകമായ അദ്ധ്യയനത്തിന് നോക്കുക: Antoine Meillet, Les Origines indoeuropeennes metres grecs, (Paris 1923)

43. ടെട്രാമീറ്റർ—ചതുഷ്പദി. പാദം=(ഗ്രീക്ക് പൊസ്=കാൽ) പാദമല്ല; ഇംഗ്ലീഷിലെ foot (The smallest possible section of rhythmic language, is called a foot; it is a group of syllables· completely expressing a rhythmical relation, yet incapable by itself, of producing metre)

44. ആർക്കോൺ(Archon)—പ്രാചീനഗ്രീസിലെ നഗരപാലൻ. ആർക്കെയിൻ (=ഭരിക്കുക) എന്ന മൂലത്തിൽനിന്ന്. ആതൻസിലെ 'കൃദ്രുമക്കിലസ്സ്'. മരണംവരെ ആ സ്ഥാനത്തിരിക്കാനുള്ള അധികാരത്തോടുകൂടി നിയുക്തൻ. ആ അധികാരം പിന്നീട് ഒരു നിശ്ചിതമായ കാലാവധിവരെ നിയന്ത്രിതമായി. സോളന്റെ കാലത്തിനുശേഷം ഒമ്പതു മജിസ്ട്രേട്ടുമാരിൽ മൂന്നാമന് ആ പേര് കിട്ടി. ഉത്സവാഘോഷങ്ങളിൽ, പൊതുജനങ്ങളുടെ ആവശ്യത്തിനായി, നാടകമഭിനയിക്കാനായി ഗായകസംഘത്തെ അനുവദിക്കുന്നത് ആർക്കോണാണ്. (ആർക്കോൺ- ▶ അരചൻ- ▶ അരചൻ- ▶ രാജൻ ഈ ശബ്ദങ്ങൾക്ക് ഏകഗോത്രതയുണ്ടോ?)

45. എപ്പികാർമസ് (Epicharmus) ക്രി. മു. അഞ്ചാംശതകം. "എപ്പികാർമസും ഫോർമിസു (Phormis) മാണ് ഒന്നാമതായി ഫലിതനാടകം ആവിഷ്കരിച്ചതെ"ന്ന ചില പതിപ്പുകളിൽ തെറ്റായി പറഞ്ഞുകാണുന്നു.

46. ക്രേറ്റസ് (Crates) ക്രി. മു. 470-ൽ ജീവിച്ച പ്രഹസന കവി. വ്യക്തിപരമായ ആക്ഷേപങ്ങളും ലോഭനങ്ങളും വിഷയമാക്കി വന്ന പ്രഹസനകാവ്യപ്രസ്ഥാനത്തെ അതിന്റെ താണനിലയിൽ നിന്ന് ഉയർത്തി, അതിൽ ദൈനംദിനജീവിതത്തിലെ സാമാന്യത്തരങ്ങൾക്ക് പ്രധാനസ്ഥാനം കൊടുത്ത കലാസമുദായകൻ. ലളിതവും സ്വാഭാവികവുമായ ശൈലിയിൽ കാവ്യം രചിച്ച് അഥേൻസിൽ പൂർണ്ണസാഫല്യം നേടിയ കലാശില്പി. ക്രി. മു. 450 ലെ കാവ്യമത്സരത്തിൽ ഒന്നാം സമ്മാനം വാങ്ങി.

47. "സൂര്യന്റെ ഒരു സംക്രമണംവരെയോ അഥവാ കുറേക്കൂടുതൽ നേരത്തോളമോ" — എന്ന S. H. Butcher. Aristotle's Theory of Pee try and Fine Art. P. 290—291 ഇത് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ വിധിരൂപത്തിൽ നിഷ്കർഷിക്കുന്ന വചനമാണെന്ന് തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത്. നിലവിലിരിക്കുന്ന നടപ്പ് ആവർത്തിക്കുക മാത്രമാണ് ഇവിടെ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഈ കാലസീമ നാടകവേദിയിൽ നടക്കുന്ന കാര്യവ്യാപാരത്തോടും അഭിനയത്തോടും ആശ്രയിക്കുന്നു. "യഥാസാധ്യം സൂര്യന്റെ ഒറ്റയാത്ര ചെയ്യുന്നതോ, അതിന് അടുത്തുവരെ എത്തുന്നതോ നേരം" എന്ന Bywater. P. 34. അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ഈ വാക്യത്തെ മുറുക്കി വ്യാഖ്യാനിച്ച് "ഐക്യത്രയം" (Three Unites) വരെ എത്തിച്ച പാശ്ചാത്യവിദ്വാന്മാരുടെ കല്പനാശക്തിയുടെ പരിശ്രമം അത്യന്തം മനോരഞ്ജകമാണ്. ഗിരാൽഡിസിൻതിയോ (Graldi Cinthio) ആണെന്നു തോന്നുന്നു, ആദ്യമായി 'ഒരു ദിവസമോ അല്പം കൂടുതൽ സമയമോ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് ആവശ്യമാ'ണെന്നു പറഞ്ഞത്. "സൂര്യന്റെ ഒരു യാത്ര (സംക്രമണം = revolutoin)" എന്നതിനർത്ഥം പന്ത്രണ്ടുമണിക്കൂറാണോ, അതോ ഇരുപത്തിനാലുമണിക്കൂറോ എന്ന ചിന്ത ഉന്നയിച്ചയാൾ റൊബർട്ടെല്ലോ (Robertello) ആണ്. എന്നിട്ട്, നമുക്ക് രാത്രി ഉറങ്ങേണ്ടതിനാൽ പന്ത്രണ്ടുമണിക്കൂറാണതിന്റെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ അർത്ഥമെന്നു തീരുമാനിച്ചു. മഗ്ഗി (Maggi) യുടെ വ്യാഖ്യാനമാണത്. കാലൈക്യം (Unity of time) എന്നതിനർത്ഥം ദേശത്തിന്റെയും കാര്യത്തിന്റെയും അനുവർത്തിച്ചിരിക്കണമെന്നു മഗ്ഗി വാദിച്ചു. നാടകത്തിൽ ഈജിപ്തിലേക്ക് അയച്ച സന്ദേശവാഹകൻ (ദൂതൻ) രണ്ടോമൂന്നോ മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ മടങ്ങിവന്നതായി രംഗമണ്ഡപത്തിൽ സംഭവിപ്പിച്ചാലത് പ്രേക്ഷകരിൽ ഉപഹാസമുണ്ടാക്കായിരിക്കുമോ? ഈ തർക്കം എത്ര ദയനീയമായ പരിഹാസത്തിലെത്തിക്കുമെന്ന് സ്പിംഗാൺ (Dr. Spingarn) എടുത്തുകാണിച്ചു. സ്കാലിഗർ (Scaliger) നാടകത്തിന്റെ അഭിനയകാലം ആറുമുതൽ എട്ടുവരെ മണിക്കൂറിൽ ഒതുക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകരുടെ മനസ്സിന് എത്ര ദൂരവും എത്രകാലവും, സാധാരണ മനുഷ്യശരീരത്തിന് കഴിയുന്നതിലും ചുരുങ്ങിയ നിമിഷങ്ങൾക്കുള്ളിൽ, ഗ്രഹിക്കാൻ സാമർത്ഥ്യമുണ്ടെന്ന് അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കി. കാസ്റ്റൽവെട്രോ (Castelvetro) 1570 ൽ 'പൊയറ്റിക്സ്' പുറപ്പെടുവി

ച്ചതിൽ, ഭരതൈകൃതമായ ആസ്പദിച്ചാണ് കാലൈക്യം എന്ന പാഠത്തിന് പ്രത്യക്ഷപ്രകാരം നാട്യവേദി (stage) ആകയാൽ, കാലം പ്രേക്ഷകർക്ക് സഹിക്കത്തക്കതായ 12 മണിക്കൂറാകണമെന്ന് സ്ഥാപിച്ചു. L. Castelvetro: Poetica d' Aristotle 1576-ൽ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു. 'But Aristotle might have well seen that in tragedy and in comedy the plot contains a single action or two, which, because of mutual interdependence can be considered one· and rather the one person than of a people, not because the plot is not fitted to contain more actions, but because the space of time, at the most twelve hours' in which the action is represented, do not permit a multitude of actions, or in deed action of a people, indeed, very often, do not permit an entire action, if the action is somewhat long" ഇങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ട്, കാസ്റ്റൽവെട്രോ, യഥാർത്ഥത്തിൽ നാട്യഭ്രമം (dramatic illusion) നല്ലപ്പെടുത്തി എന്നു മാത്രമല്ല കാലത്തിന്റെയും സ്ഥലത്തിന്റെയും നിയതമായ ഐക്യത സൃഷ്ടിക്കാൻവേണ്ടി കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഐക്യം (unity of action) എന്ന തത്ത്വത്തെയും സിദ്ധാന്തം കൂട്ടിച്ചേർത്തു. നോക്കുക—Spingaran Literary Criticism in the Renaaisance (1899) (P 99) Barrett Clerk European Theories of the Drama- An Anthology from Aristotle to the present day· Gustav Freytag· Die Technik des Dramas 1863-tr: by E: J Mac Ewan; The Technique of the Drama.

രണ്ടാംപുസ്തകം

1 ശോധനം (Katharsis) (=Purgation?) വിശ്രുതമായിക്കഴിഞ്ഞ ലക്ഷണം യുക്തമല്ലെന്ന മതമാണിപ്പോൾ പൊതുവേ സ്വീകരിച്ചു കാണുന്നത്. വികാരങ്ങളെ പുറംതള്ളുകയോ, വികാരങ്ങളുടെ ഊനത്തിൽ മാറ്റംവരുത്തുകയോ അല്ല ശോധനം. ശോധനംകൊണ്ടു മാറുന്നത്, ദുഃഖാന്തനാടകംവഴി മാറുന്നത്, വികാരങ്ങൾക്കുള്ള ആത്മാവിന്റെ നില്പാടാണ്. കരുണയും ഭയവും അനുഭവിക്കുന്നത് ആത്മാവാണല്ലോ. ആ അനുഭവം ആത്മാവിൽ വികല്പമല്ല ഉണ്ടാക്കുന്നത്, പിന്നെയോ? അപ്പോൾ ആത്മാവ് ശാന്തമാകുന്നു; ആത്മാവിൽ ആതതി,(tension) അയഞ്ഞിട്ട്, ഒരുതരം നിർമ്മലത തോന്നിക്കും. അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ ഈ സന്ദർഭം അത്യന്തം സന്ദിഗ്ദ്ധമായ ഒരു വാക്യമാണല്ലോ. ഇതിന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തിനു നോക്കുക: Ingram Bywater: Aristotle on the Art of Poetry p 152 ff. [Oxford 1909] Barrett H. clark Ed. European Theories of Drama: art. by John Gassner: Catharsis and the Modern Theatre [1947 N. Y.]

2. സെവുക്സിസ് (Zewxis) ഗ്രീസിലെ ഹെരാക്ലിയക്കാരനായ ചിത്രകാരൻ. മഹായശസ്വി. ക്രി. മു 400-ൽ ജീവിച്ചിരുന്നു. നാടകീയമായും ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ അതിനിപുണൻ. ഹെലന്റെ ചിത്രം ക്രോട്ടോണയിലെ ദേവാലയത്തിൽ എഴുതി സമകാലീനരായ ചിത്രകലാകാരന്മാരെ പരാജയപ്പെടുത്തി. ഒരു വൃദ്ധയുടെ ഹാസ്യചിത്രം വരച്ചിട്ട് അതിന്റെ ചാരുതയിൽ മതിമറന്ന്, അതു നോക്കി ചിരിച്ചു ചിരിച്ചു മരിച്ചു എന്നാണ് ഐതിഹ്യം.

3. നാടകത്തിന്റെ അഭിനയാധിഷ്ഠിതമായ രൂപമല്ലാതെ, അതിന്റെ പാഠ്യമെന്ന സ്വരൂപമാണിവിടെ സൂചിക്കുന്നത്. "അവസ്ഥാനുകൃതിർനാട്യം, രൂപം ദൃശ്യതയോച്യതേ; രൂപകം തത്സമാരോപാത്" —ദശരൂപകം. 1,7 (= അവസ്ഥാന്തരത്തിന്റെ അനുകരണമാണ് നാട്യം. അനുകരണം സ്വരൂപമായി പ്രവർത്തിപ്പിക്കുമ്പോൾ അതിൽ രൂപത്തിന്റെ ആരോപം നടക്കുന്നു. അതിനാൽ രൂപകമെന്ന പേരുണ്ടായി.) അതായത്, നാട്യകാവ്യം ശ്രാവ്യമാണ്. അത് അഭിനയിക്കുന്നതായാൽ ദൃശ്യമായിത്തീരും. ദശരൂപകകാരൻ നാടകത്തിന്റെ ശ്രാവ്യം, ദൃശ്യം എന്ന രണ്ടു ഭേദം (പിരിവ്) സമ്മതിക്കുന്നു. അതുപോലെ അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ ഈ സന്ദർഭത്തിൽനിന്നു അറിഞ്ഞുകൊള്ളണം. അഭിനയമില്ലെങ്കിലും ദുഃഖാന്തനാടകം ആസ്വദിക്കാമെന്നതിന്റെ താത്പര്യം, അതു വായിച്ചും രസാസ്വാദനം സാധിക്കാമെന്നതാണ്.

4. രണ്ടു പാത്രത്തിൽ ഒരു കുഴൽ കടിപ്പിച്ചു്, അതിലൂടെ വെള്ളമോ, പൂഴിമണലോ ഒഴുകുന്നതിനെടുക്കുന്ന സമയംകൊണ്ടു് കാലത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം അളക്കുന്ന ഒരു പഴയ യന്ത്രം (hour glass).

5. ഹെറാക്ലൂഡ് (Herculeid) ഹെറാക്ലീസിന്റെ ചരിതത്തെപ്പററി യൂരിപ്പിഡീസ് (ക്രി. മു. 480—406) രചിച്ച കാവ്യം (ക്രി. മു. 422) മൂലഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പേര് ഹെറാക്ലീസ് മെയ്നോമെനോസ് (Madness of Heracles) എന്നാണെന്നു ചിലർ പറയുന്നു. ഹെറാക്ലീസിന്റെ പന്ത്രണ്ടു് മഹാവീരകൃത്യങ്ങളിൽ പന്ത്രണ്ടാമത്തേതു് യമപുരിയിൽചെന്നു കാലന്റെ നായ്ക്കളെ കൊണ്ടുവരുന്നതാണ്. കഥാവസ്തു മതവിശ്വാസത്തിൽ ഉറച്ചുകഴിഞ്ഞതാണെങ്കിലും, കവി അതിൽ തന്നിഷ്ടംപോലെ പരിവർത്തനം കൊണ്ടുവന്നു. ഏകീകരിക്കാൻ വയ്യാത്ത അനേകം സംഭവങ്ങൾ ചേർത്തു ചെയ്യുന്ന വൃചനങ്ങളുള്ളതിനാൽ അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ സങ്കേതം ഈ കൃതിയെ പററിയാണോ എന്നു സംശയിക്കുന്നു. അഥവാ ഹെർക്യുലിസിന്റെ പന്ത്രണ്ടു സാഹസകൃത്യങ്ങളെപ്പററി വിവരിക്കുന്ന ഏതെങ്കിലും ദുഃഖാന്തനാടകമാവാം അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് സൂചിപ്പിച്ചു്.

6. ഥെസിയഡ് (Theseid). അഥൻസിലെ പുരാതനപ്രസിദ്ധനായ രാജാ അയ്ഗേയസിന്റെ പുത്രനെ സംബന്ധിച്ചു നാടകങ്ങളിലെ കഥാനകവും അനേകം സംഭവങ്ങൾ ചേർത്തതാണ്. മതവിശ്വാസത്തിൽ ഉറച്ച കഥാവസ്തു. പ്ലൂട്ടാർക്കിന്റെ വൃത്താന്തത്തിൽ വിവരണമുണ്ടു്.

7. ഹെറാക്ലീസ് (Hercules) — പ്രാചീന ഗ്രീസിലെ വീരൻ. അതിബലശാലി. 'സ്യൂസ്'' എന്ന ദേവന്റെ ഔരസപുത്രൻ. അല്ക്മീനിയാണു മാതാവ്. അവളുടെ ഭർത്താവ് അംഫിത്രുയൻ. അയാൾ ഒരു സമരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടു വീട്ടിലില്ലാതിരുന്ന തക്കം നോക്കി, അല്ക്മീനിയുടെ സൌന്ദര്യത്തിൽ മുഗ്ദ്ധനായ സ്യൂസ്, അംഫിത്രുയന്റെ വേഷത്തിൽ വന്നുകൂടി. അങ്ങനെ ഉണ്ടായവനാണു് ഹെറാക്ലീസ്. പുരുഷത്വത്തിന്റെയും ഗുണങ്ങളുടെയും ബലത്തിന്റെയും ഗ്രീക്ക് ആദർശമായ പ്രതീകം.

8. പർനാസ്സസ് (Parnassus) ഗ്രീസിലെ ഡെൽഫി (Delphi) ക്കു കുറെ നാഴിക വടക്കായി 8000 അടി പൊക്കമുള്ള മല. കൊറിയ്ക്കിയൻ ഗുഹയും, കാസ്റ്റലി നീരുറവും അതിൽ ഉണ്ടായിരുന്നു. മ്യൂസസ് ദേവികൾ അതിൽ വിഹരിച്ചുവന്നു. ഈ മലയ്ക്കു രണ്ടു കൊടുമുടിയുണ്ടു്. ഒന്നിൽ അപ്പളോവിന്റെയും മററതിൽ ഡിയോന്യസസിന്റെയും പീഠമുണ്ടെന്നു കരുതിവരുന്നു.

9. ഹെറോഡോട്ടസ് (Herodotus) ക്രി. മു. 484—425. പ്രസിദ്ധനായ ഗ്രീക്ക ചരിത്രകാരൻ. ഇതിഹാസപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ജന

യിലാവ്. നിർദ്ദയരായ ഭരണകർത്താക്കളെ ഭയന്നു് ചെറുപ്പത്തിൽ തന്നെ നാടുവിട്ടു. ഈജിപ്റ്റിലും മററു പലേടത്തും സഞ്ചരിച്ചശേഷം നാട്ടിൽ മടങ്ങിഎത്തി, സ്വേച്ഛാധിപതികളെ നിഷ്കാസനം ചെയ്യാൻ പ്രജകളെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. യവന (Ionian) നാട്ടുഭാഷയിൽ, സരളവും സുഭഗവും ആകർഷകവുമായ ശൈലിയിൽ, ലോകത്തിലെ ഒന്നാമത്തെ ചരിത്രഗ്രന്ഥമെഴുതി. വേറൊരു ഗ്രന്ഥം കൂടി രചിച്ചെന്നു കേൾവിയുണ്ട്. 'അസ്സീറിയൻ ലോഗോയ്' എന്ന ആ ഗ്രന്ഥവും ഹെറോഡോട്ടസ് സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതു് അരിസ്റ്റോട്ടിലിനു പരിചയമുള്ള പുസ്തകമാണു്. ഹെറോഡോട്ടസിന്റെ ചരിത്രം ഗ്രീക്കിലെ ഒന്നാമത്തെ മഹത് ഗ്രന്ഥമായ ഗദ്യരചനയാണ്. ജോർജ് റാലിൻസൺ (George Rawlinson) (1812–1902) അനേകം ടിപ്പണികളും പ്രമാണങ്ങളും ചേർത്തു തയാറാക്കിയ The History of Herodotus (1858—60) ഇന്നും അത്യന്തം ഉപാദേയമായ ഗ്രന്ഥമാണെന്നു പറയാം.

10. ഈ ഭേദം ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിലും സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്, "ന കവേഃ ഇതിവൃത്തമാത്രനിർവ്വാഹേണ കിഞ്ചിത് പ്രയോജനം, ഇതിഹാസാദേവ തത്സിദ്ധേഃ"—ധ്വന്യാലോകം 3–14 വൃത്തി. ചരിത്രം വിവരിക്കുക കവിയുടെ കർത്തവ്യമല്ല, അതു ചരിത്രകാരന്മാർ നിർവ്വഹിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ.

11. ഭാരതീയസാഹിത്യശാസ്ത്രത്തിലെ പരിഭാഷ അനുസരിച്ച് "സാധാരണീകരണം". ഇതേ പ്രകരണത്തിൽ 21–ാം ഉപശീർഷകം: കല്പനാത്മകം നോക്കുക. അവിടെ, കവിയിൽ എന്റേതെന്ന തോന്നലിനാലുണ്ടാകുന്ന ദ്വേഷമോ, പരന്റേതെന്ന തോന്നലിനാലുണ്ടാകുന്ന ഈർഷ്യാഭാവങ്ങളോ ഇല്ലാതെ, സാധാരണീകൃതമായ സഹൃദയത്വം ജാഗ്രമാകുന്ന അവസ്ഥയും, കവിഹൃദയവും ലോകഹൃദയവും അഭിന്നതയെ പ്രാപിക്കുന്ന നിലയും സൂചിതമാണ്. ഇതാണ് കവിയുടെ ഭാവകത്വം. ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ പൊരുൾ എന്ന ശീർഷകത്തിൽ ഈഡിഗനിതയിലെ സന്ദർഭമനുസരിച്ച്, നാമവിശേഷമായ അവരുടെ പേരും രൂപവും ആകാരവുമാക്കിക്കൊണ്ട്, വിഭാവിതമാക്കപ്പെട്ട സാധാരണസ്ഥിതിയുടെ ഭാവന അനുഭവിപ്പിക്കുന്ന രീതി ഉജ്ജ്വലീകരിക്കുന്നു. നാമരൂപവിശിഷ്ടമായ വ്യക്തിവിശേഷത്തെ ഉപകരണമാക്കി, സാമാന്യാനുഭവം നേടുന്ന കാവ്യാദർശം അങ്ങനെ വിശദമാകുന്നു. മൂന്നു സന്ദർഭവും ചേർത്തു് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ സാധാരണീകരണസിദ്ധാന്തം മനസ്സിലാക്കിക്കൊള്ളണം. (64–ാം കുറിപ്പും നോക്കുക) സാധാരണീകരണത്തെപ്പററി കാവ്യപ്രകാശവ്യാഖ്യയിൽ പറയുന്നു: "ഭാവകത്വം സാധാരണീകരണം. തേന ഹി വ്യാപാരേണ വിഭാവാദയഃ സ്ഥായീ ച സാധാരണീക്രിയന്തേ. എതദേവ യത് സീതാദിവിശേഷാണാം കാമിനീത്വാദി സാമാന്യേനോപസ്ഥിതിഃ" വിഭാവമെന്നാൽ ശ്രോതാവോ പ്രേക്ഷകനോ അറിയുന്ന അർത്ഥമാണ്. ലൗകികജ്ഞാനത്തിന്റെ വിഷയമായ വിഭാവം കാവ്യ

വൎണ്ണിതമായ വിഭാവമല്ല. മേഘമെന്ന ലൌകികബോധം മേഘത്തിന്റെ പ്രത്യക്ഷമായ ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യതയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കാവ്യഗതമായ വിഭാവങ്ങൾക്കു ഭൌതികമായ ബാഹ്യസത്ത വേണ്ട, അതു ഭാവനയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. ലൌകികജ്ഞാനം വിശിഷ്ടവും, കാവ്യഗതമായ വിഭാവം സാമാന്യവുമാണെന്നു താത്പൎയ്യം.

“വിഭാവ ഇതി വിജ്ഞാനാൎത്ഥഃ * * അമീഷാം ച അനപേക്ഷിതബാഹ്യസത്ത്വാനാം ശബ്ദോപധാനാദേവാസാദിതതദ്ഭാവാനാം സാമാന്യാത്മനാം സ്വപരസംബന്ധിതയാ വിഭാവിതാനാം സാക്ഷാദ്ഭാവകചേതസി വിപരിവൎത്തമാനാനാം ആലംബനാദിഭാവ ഇതി ന വസ്തുശൂന്യതാ” — ദശരൂപകധനികവൃത്തി 4–2

12. അൽകിബിയാദേസ് (Alcibiades) അഥേനിലെ ഒരു കുലീന കുടുംബത്തിൽ ക്രി. മു. 450-നു കുറച്ചുമുമ്പ് ജനിച്ചു. അപൂൎവ്വസൌന്ദൎയ്യവാനും മേധാവിയും, അതോടൊന്നിച്ച് ഉദ്ധതനും, നിഃശങ്കനും, വിഷയാസക്തനും. വലിയ യുദ്ധവീരൻ. പെരിക്ലസ്സ് പഠിപ്പിച്ചു. സോക്രട്ടീസിന്റെ മിത്രം. അയാളെ സദാചാരിയാക്കാൻ സോക്രട്ടീസ്സ് ശ്രമിച്ചു, ഫലിച്ചില്ല. പ്ലേറ്റോവിന്റെ ‘സിമ്പോസിയ’ത്തിലും അൻദോസിദേസിന്റെ ‘പ്രഭാഷണ’(ക്രി. മു. 440)ത്തിലും അൽകിബിയാദേസിന്റെ ചിത്രമുണ്ട്. അരിസ്റ്റോഫനീസിന്റെ ‘മണ്ഡൂകങ്ങളി’ലും, ലൂകിയാന്റെയും ക്ലേതസിന്റെയും പ്രസംഗങ്ങളിലും അൽകിബിയാദേസിനെപ്പറ്റി പറയുന്നുണ്ട്.

13. അഗഥോൻ (Agathon) ക്രി. മു. അഞ്ചാം നൂറ്റാണ്ടിലെ പേർ പുകഴ്ന്ന ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. പ്ലേറ്റോവിന്റെ സമകാലീനനും മിത്രവും. ക്രി. മു. 416-ലെ നാട്യമത്സരത്തിൽ ഒന്നാമത്തെ വിജയം നേടി. അഗഥോന്റെ നാട്യസാഫല്യം കൊണ്ടാടുവാനായി താൻ നൽകിയ വിരുന്നുസല്ലാപമായ ഊട്ട്, പ്ലേറ്റോ തന്റെ ‘സിമ്പോസിയ’ത്തിൽ വൎണ്ണിക്കുന്നു. പ്രേമത്തെപ്പറ്റി അഗഥോൻ ചെയ്ത പ്രഭാഷണത്തിനു സോക്രട്ടീസിന്റെ പ്രശംസ ലഭിച്ചുവെന്നു തോന്നുന്നു. എറുമ്പുകൾ ഇഴയുംപോലെയാണ് അഗഥോന്റെ കവിതയെന്ന് അരിസ്റ്റോഫനീസ് ഒരു കൃതിയിൽ പരിഹസിച്ചിട്ടുണ്ട്.

14. അൻഥേയസ്—(= പൂവ്) അഗഥോന്റെ The Flower എന്ന ദുഃഖാന്തനാടകം. (Thomas Twining ന്റെ മതം). പൂവെന്ന പേരും കഥാനകവും കാല്പനികമാണ്. എന്നിട്ടും നാടകത്തിന്റെ ലോകപ്രിയതയ്ക്കും കലാസൌന്ദൎയ്യത്തിനും ഒരു കുറവും വന്നില്ല. സമ്മാനം ലഭിച്ച ഒരു ധാസൻ അഗഥോൻ രചനകളിൽ ഒന്നാണിത്.

15. അൎഗോസ് (Argos) = മലപ്പുറപ്പെന്നു ശബ്ദാൎത്ഥം. ഗ്രീസിലെ ഒരു പഴയ നഗരം. നഗരത്തിന്റെ മുഖ്യദേവത ജൂനോ. ക്രി. മു. 1856 ൽ വസിച്ച നഗരം. സ്ഥാപകൻ ‘ഇനൈകസ്’ ആണ്

യിരത്തിഅഞ്ഞൂറുവർഷം നഗരം മുഴുക്കു് ഉന്നതിപ്രാപിച്ചുവന്നു. പിന്നീടു് ആക്രമണം മൂലം നഷ്ടപ്പെട്ടു.

16. ഓയിദിപ്പൂസ് (ഈഡിപ്പസ് –Oedipus)- 'വീങ്ങിയകാല്' എന്നു ശബ്ദാർത്ഥം. ഗ്രീക്കുപുരാണത്തിലെ പ്രസിദ്ധനായ പാത്രം. ഇയാളെപ്പററി സോഫോക്ലിസ് രചിച്ച ദുഃഖാന്തനാടകം. ഗ്രീക്കു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം അലങ്കരിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥമാണെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് ആദരിക്കുന്നു. എങ്കിലും ഇതിനു മത്സരത്തിൽ ഒന്നാം സ്ഥാനം കരസ്ഥമാക്കാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്നാണു് പഴമക്കാർ പറയുന്നതു്. ഥേബെസ്സ(ഥേബെസ് –Thebes)ലെ രാജാവായ ലായിഉസ് (Laius-Laios) ഒരിക്കൽ അപ്പോളോവിലെ 'വെളിച്ചപ്പാടി'നോടു ചോദിച്ചു, തന്റെ പത്നിയായ ജോകസ്റ്റാവിൽ (യൊകാസ്റ്റേ, എപികസ്റ്റേ എന്നു ഹോമെറസിന്റെ മഹാകാവ്യത്തിൽ നാമാന്തരം) തനിക്കു സന്താനമുണ്ടാകുമോ എന്നു്. ഒരു പുത്രനുണ്ടാകുമെന്നും അവൻ പിതാവിനെ വധിക്കുമെന്നും മറുപടി (അശരീരി) കേട്ടു. സന്താനമുണ്ടായ ഉടൻ ജോകസ്റ്റാ ശിശുവിനെ കൊല്ലുവാനായി ഭൃത്യനെ ഏല്പിച്ചു. ഭൃത്യൻ ശിശുവിനെ കൊല്ലാതെ, ഒരു കൊരിന്തിയൻ ഇടയനു കൊടുത്തു. ഇടയൻ ശിശുവിനെ സ്വന്തം നാട്ടിൽ കൊണ്ടുപോയി, തന്റെ രാജാവായ പോളൂബോസിനു കാഴ്ചവെച്ചു. രാജാവിനു് ഒരു പുത്രനുണ്ടായിരുന്നു. രണ്ടു ശിശുക്കളേയും യാതൊരു വ്യത്യാസവും കൂടാതെ, പുത്രവൽ, വളർത്തി. ഓയിദിപ്പൂസ് വളർന്നു് എല്ലാ തുറകളിലും വൈദഗ്ദ്ധ്യം പ്രാപിച്ചുവരവേ, ഒരു കൂട്ടുകാരൻ അയാൾ രാജാവിന്റെ പുത്രനല്ലെന്നു പറഞ്ഞു പരിഹസിച്ചു. ഓയിദിപ്പൂസ് അപ്പോളോവിലെ വെളിച്ചപ്പാടിനോടു പരമാർത്ഥമറിയാൻ തീരുമാനിച്ചു് വീടുവിട്ടു. തത്ഫലമായി അശരീരി ഇതുണ്ടായി—"നീ നിന്റെ പിതാവിനെ കൊല്ലും; മാതാവിനെ വേൾക്കും." ഓയിദിപ്പൂസ് കൊരിന്തിയക്കു മടങ്ങാതെ എങ്ങോട്ടെങ്കിലും പോകാമെന്നു തീരുമാനിച്ചു്, അലഞ്ഞുതിരിയവേ, ഒരുകൂട്ടർ മാർഗ്ഗതടസ്സം ഉണ്ടാക്കി. ഓയിദിപ്പൂസ് ആ അക്രമകാരികളിൽ ഒരാളെ ഒഴിച്ചു ബാക്കി എല്ലാവരേയും വധിച്ചിട്ടു്, മുന്നോട്ടു യാത്രയായി. അങ്ങനെ ഥേബെസിൽ എത്തുന്നു. അന്നു ഥേബെസിൽ ഒരു ഭൂതത്തിന്റെ ഉപദ്രവം നടക്കുകയായിരുന്നു. ആ ഭൂതം ആളുകളോടു് ഒരു ഗൂഢപ്രശ്നം ചോദിക്കും; ശരിയായ സമാധാനം തരാത്തവരെ കൊല്ലും. ജോകാസ്റ്റയുടെ സഹോദരനായ ക്രിയോൻ ഥേബെസിലെ രാജപ്രതിനിധിയായിരുന്നു. ഭൂതത്തെ കൊന്നൊടുക്കി രാജ്യം രക്ഷിക്കുന്നവനു് രാജ്യവും ജോകസ്റ്റായും ലഭിക്കുമെന്നു് അയാൾ വിളംബരം ചെയ്തു. ഓയിദിപ്പൂസ് ഭൂതത്തിന്റെ ഗൂഢപ്രശ്നത്തിനു സമാധാനം നല്കിയശേഷം അതിനെ കൊന്നൊടുക്കി. അങ്ങനെ അയാൾ ഥേബെസിലെ രാജാവും ജോകസ്റ്റായുടെ പതിയുമായി. നാട്ടിൽ പ്ലേഗ് പരന്നു. അതിന്റെ കാരണമറിഞ്ഞു പരിഹാരം കാണാൻ ഡെൽഫി (Delphi) യെ സമീപിച്ചപ്പോൾ, ലായിഉസിനെ വധിച്ചവൻ രാജ്യത്തിലുള്ളതിനാലാണു് പ്ലേഗു വ്യാപിച്ചതെ

ന്ന് ആകാംക്ഷാഭരിതയായി. ഇതിനെപ്പറ്റി അറിയാവുന്നവരാരെങ്കിലും നാട്ടിലുണ്ടെങ്കിൽ തന്നെ കാണണമെന്ന് ഈഡിപ്പസ് തന്നെ രാജാജ്ഞ പുറപ്പെടുവിച്ചു. ക്രമേണ സത്യം, അവസാനം ഈഡിപ്പസ് തന്നെയാണ് ലയൂസിനെ വധിച്ചതെന്നു വെളിപ്പെടുന്നു. വഴിക്കുവെച്ചപ്പോൾ വധിച്ചതു ലയൂസിനെ ആണെന്നതാണ് അജ്ഞാതമായിരുന്ന സത്യം. അതു വെളിപ്പെട്ടപ്പോൾ പിതാവിനെ കൊന്നതും, മാതാവിനെ ഭാര്യയാക്കിയതുമായ പാപം ഈഡിപ്പസിനെ വല്ലാതെ പീഡിപ്പിച്ചു. പശ്ചാത്താപം നിമിത്തം അയാൾ സ്വയം കണ്ണുകൾ കുത്തിപ്പൊട്ടിക്കുന്നു, ജോകാസ്റ്റ ആത്മഹത്യ ചെയ്യുന്നു. കൃതിയുടെ പേര് "ഈഡിപ്പസ് ടൈറാനസ്"* (ലാറ്റിൻ: ഈഡിപ്പസ് റെക്സ്) എന്നാണ്. ഈഡിപ്പസ് കോംപ്ലക്സ് (Oedipus Complex = 'മാതൃരതി') എന്ന പേരിൽ ഫ്രായഡ് (Sigmund Frued) പ്രചരിപ്പിച്ച മനസ്തത്ത്വം ഈ കഥയിൽ നിന്നെടുത്തതാണ്.

17. ല്യൂൺകെയൂസ് (Lynceus). അരിസ്റ്റോഫെയിനസിന്റെ സമകാലീനനായ ഫെറോക്രേറ്റസിന്റെ രചന. ല്യൂൺകെയൂസ് തന്നെയാണ് നായകൻ. തന്റെ തീക്ഷ്ണമായ ദർശനശക്തിമൂലം പ്രസിദ്ധനായി. ഭൂമിക്കടിയിൽ ഏറെ ആഴത്തിലുള്ളവയെപ്പോലും കാണാൻ തക്ക ഊക്ക് അയാളുടെ നോട്ടത്തിനുണ്ടായിരുന്നുവത്രെ.

18. ദനൗസ് (Danaus). ല്യൂൺകെയൂസിന്റെ ശ്വശുരൻ. സഹോദരനുമായി കലഹിച്ച് തന്റെ അമ്പതു പുത്രികളോടുംകൂടി ഈജിപ്ത് വിട്ട് ആർഗോസിലേക്കു പോയി. അന്നാട്ടിലെ രാജാവിനോട് പ്രജകൾക്ക് അതൃപ്തിയാണെന്ന രഹസ്യം മനസ്സിലാക്കി, രാജാവിനെ വധിച്ചിട്ട് താൻ സ്വയം രാജാവായി. വിവരമറിഞ്ഞ സഹോദരന്റെ അമ്പതു പുത്രന്മാർ അയാളെ അന്വേഷിക്കുവാൻ അവിടെ എത്തി. അവരിൽ ഓരോരുത്തനും തന്റെ ഓരോ പുത്രിയെ വിവാഹംകഴിപ്പിച്ചു കൊടുത്തിട്ട്, ഓരോ പുത്രിയും തന്റെ ഭർത്താവിനെ പ്രഥമ രാത്രിയിൽ തന്നെ കൊന്നുകളയണമെന്ന് ഏർപ്പാടുചെയ്തു. ഇതിനു കാരണം അയാളെ തന്റെ ജാമാതാവ് കൊല്ലുമെന്ന് അശരീരി ശ്രവിച്ചതാണ്. ല്യൂൺകെയൂസിന്റെ പത്നി മാത്രം അതനുസരിക്കാതെ, ല്യൂൺകെയൂസിന്റെ പ്രാണൻ രക്ഷിച്ചു. ല്യൂൺകെയൂസിനെ കൊല്ലാൻ ദനൗസ് നടത്തിയ ശ്രമങ്ങളൊന്നും ഫലിക്കാതെപോയി. അവസാനം ല്യൂൺകെയൂസ് രാജ്യത്തിന്റെ അവകാശിയായിത്തീർന്നു.

19. ഒറെസ്റ്റസ് (Orestes). അഗമെംനോന്റെയും, ക്ലൈതെംനെസ്ട്രായുടെയും പുത്രൻ. ഇഫിജെനിയയുടെയും ഇലക്ട്രയുടെയും സഹോദരൻ. ക്ലൈതെംനെസ്ട്രയും ഏഗിസ്തസും കൂടി അഗമെംനോനെ വധിച്ചു. ഒറെസ്റ്റസ് എങ്ങനെയോ തന്റെ മാതാവിൽ നിന്നു രക്ഷപ്പെട്ടു. പുത്രനെ കൊല്ലാൻ അമ്മ പലവിധം ശ്രമം നടത്തി, ഫലിച്ചില്ല. ഒറെസ്റ്റസ് തന്റെ പിതൃവ്യന്റെ പാലനപോഷണത്തിൽ,

(പിതൃവ്യന്റെ) പുത്രനോടൊപ്പം വളൎന്നു. അവർ ഉറ്റമിത്രങ്ങളായി തീൎന്നു. പ്രായമായശേഷം ഒരെസ്റ്റസ് തന്റെ മാതാവിനേയും, പിതാവിനെ കൊന്ന എഗിസ്റ്റസിനേയും വധിച്ചു. മാതൃഹത്യാപാപം പരിഹരിക്കാൻ ഒരു ദേവദൂതൻ ഉപദേശിച്ചപോലെ, അൎത്തിമസി (അൎതെമിസ്?) ന്റെ പ്രതിമ ഗ്രീസിൽ കൊണ്ടുവന്നു പ്രതിഷ്ഠിച്ചു. പ്രസിദ്ധപ്പെട്ട 'മഹാറിച്ചുഞ്ഞുകല്ലറ' കഴിച്ചെടുത്ത പുരാണവസ്തുഗവേഷകന്മാർ പറയുന്നു, അവിടെവെച്ചാണ് ഒരെസ്റ്റസ് തന്റെ പിതാവിന്റെ നിഴൽ കണ്ടു പ്രാൎത്ഥിച്ചിട്ട് മാതൃവധത്തിനു പുറപ്പെട്ടതെന്ന്. പരശുരാമന്റെ മാതൃവധവും ജമദഗ്നിയെ വധിച്ച കാൎത്തവീൎയ്യാൎജ്ജുനന്റെ കലഹവും, മാതൃവധപാപം നീങ്ങാൻ കേരളപ്രതിഷ്ഠയും ഈ കഥയുമായി മഞ്ഞിയ സാമ്യമുള്ള ഐതിഹ്യമാണ്. രേണുകയുടെ ഗന്ധൎവ്വന ജമദഗ്നിയുടെ വധവുമായി ബന്ധമില്ലെന്നു ഭേദം ഉണ്ട്.

20. ഇഫിഗേനിയ (ഇഫിഗിനിയാ—Iphigenia). അഗമെമ്നോൻ, ക്ലൈറ്റമ്നെസ്ത്രാ (Agamemnon, Clytemnestra) എന്ന ദമ്പതികളുടെ പുത്രി. ഗ്രീക്കു പടക്കപ്പൽ ട്രോയ് യുദ്ധത്തിനുപോകവെ, കടലിൽ വെച്ച് കാററ് പ്രതികൂലമായി വീശി. അതിനാൽ വഴിക്കു ഔലിസി (Aulis)ൽ തങ്ങേണ്ടിവന്നു. അപ്പോൾ ആകാശഭാഷിതം കേൾക്കാറായി—"ഇഫിഗേനിയയെ ബലികൊടുത്താൽ ദേവിയുടെ കോപം അടങ്ങും". അഗമെമ്നോൻ പാരവശ്യംമൂലം അതിനുവഴങ്ങിക്കൊടുത്തു. ബലികൊടുപ്പാനായി ഇഫിഗേനിയയെ ബലിക്കല്ലിന്മേൽ കിടത്തിയപ്പോൾ അവൾ അഴകേറിയ ഒരു മാൻപേടയായിമാറി അവളുടെ സാധുതയിൽ കനിവുതോന്നിയ ദേവി, തന്നോടൊന്നിച്ച് അവളെ തൌറി (ക്രിമിയാ)യിലേക്കു കൊണ്ടുപോയി, അവിടെ തന്റെ ദേവാലയത്തിൽ പൌരോഹിത്യം ചെയ്യാൻ നിയോഗിച്ചു. സോഫോക്ലിസും, ഐസ്കിലസും തങ്ങളുടെ നാടകങ്ങളിൽ ഈ കഥ വിവരിക്കുന്നു.

21. ഭാരതീയ നാട്യസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ സ്വീകൃതമായ വിധി അനുസരിച്ചും മൃത്യു മുതലായ ദൃശ്യം നാട്യവേദിയിൽ അഭിനയിക്കാൻ പാടില്ല "ദൂരാഹ്വാനം വധോ യുദ്ധം രാജ്യദേശാദി വിപ്ലവഃ; വിവാഹോ ഭോജനം ശാപോത്സൎഗൌ മൃത്യു രതം തഥാ" എന്നു സാഹിത്യദൎപ്പണം (6 - 281) ത്തിൽ നിഷിദ്ധദൃശ്യങ്ങൾ എണ്ണിപ്പറയുന്നു. എന്നാൽ ഭരതന്റെ നാട്യശാസ്ത്രം (7 - 111) നേരെ വിപരീതമായാണ വിധിക്കുന്നത്. "നിൎവ്വേദശ്ചൈവ ചിന്താ ച ദൈന്യഗ്ലാന്യസ്രമേവ ച; ജഡതാ മരണം ചൈവ വ്യാധിശ്ച കരുണേ സ്മൃതാഃ." കരുണ പ്രദൎശിപ്പിക്കുന്നതിന് നിൎവ്വേദം, ചിന്താ, ദീനത, ഗ്ലാനി, രക്തം, ജഡത, മരണം, വ്യാധി—ഇവ ആവശ്യമാണ്. അപ്പോൾ സാഹിത്യദൎപ്പണത്തിലെ വിധി നവീനമാണെന്നു വരുന്നു. ഭാസന്റെ പ്രതിമാനാടകത്തിൽ ദശരഥന്റെയും, ഊരുഭംഗത്തിൽ ദുൎയ്യോധനന്റെയും മൃത്യു പ്രദൎശിപ്പിക്കുന്നത് സൂച്യമായല്ല—ദൃശ്യമായാണ്. ഗ്രീസിലും ഭാരതവും

ബീഭത്സവുമായ ദൃശ്യങ്ങൾ പ്രേക്ഷകരുടെ മുമ്പിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നില്ലെന്ന് ഒരു മതമുണ്ട്. നോക്കുക: C. M. Bowra: Ancient Greek Literature (1945) P. 78. Wetzchel. The Athenian Stage P. 119. ഈ മതം നവീനമാവാം; അരിസ്റ്റോട്ടിലേസ്സ് അതു സ്വീകരിക്കുന്നില്ലല്ലോ. സെനെക്കാ (Seneca) എന്ന ലാററിൻ കവിയുടെ 'ഈഡിപ്പസി'ൽ ജൊക്കസ്റ്റാ മരിക്കുന്നതു സ്റ്റേജിലാണ്.

22. ഗ്രീക്ക ഛന്ദശ്ശാസ്ത്രത്തിൽ ലഘു–ഗുരു–ഗുരു എന്ന ക്രമത്തിലുള്ള പാദത്തിനു വിപരീതമായ 'ഏനാപീസ്റ്റ്' (Anapaest) അതായത്, മറിക്കാത്ത ഡക്റ്റൈൽ (Dactyl) എന്നാണു പേര്. സമീപസ്ഥമായ സംസ്കൃതഗണം 'സഗണം'.

23. ത്യൂഎസ്റ്റസ് (Thyestes). പെലോപ്സിന്റെയും 'ഹിപ്പൊഡമെയ്യ'യുടെയും പുത്രൻ. അയാൾ തന്റെ സഹോദരന്റെ പത്നിയുമായി അനുചിതമായ ബന്ധം പുലർത്തിപ്പോന്നു. പകരംവീട്ടാനായി അയാൾക്ക വിരുന്നു നൽകി. അതിൽ ത്യൂഎസ്റ്റസിന്റെ പുത്രന്റെ മാംസം വേവിച്ചു വിളമ്പി. പുത്രന്റെ ശവം കണ്ടു ക്ഷോഭിച്ചു ത്യൂഎസ്റ്റസ് ഓടിപ്പോയി. നൃശംസമായ ഈ കൃത്യം കണ്ട സൂര്യദേവൻ തന്റെ മാർഗ്ഗം വിട്ടുവെന്നു ഗ്രീക്കപുരാണം പറയുന്നു. അവസാനം തന്റെ ജ്യേഷ്ഠൻ അപഹരിച്ച രാജ്യം ത്യൂഎസ്റ്റസിനു കിട്ടുന്നു. മെസി ഡോനിലെ കർകിനോസിന്റെ നാടകത്തിന് ആധാരം ഈ കഥയാണ്.

24. ഹമർതിയ (Hamartia) എന്ന മൂലശബ്ദം സ്വഭാവദോഷത്തെ കുറിക്കുന്നില്ല. 'നിർണ്ണയിക്കുന്നതിൽ പററിയ പ്രമാദം' എന്നാണ് അതിന്റെ നേരായ അർത്ഥം.

25. അല്ക്മെയോൻ (Alcmaeon) – അംഫിയരോസി (Amphiaraus)ന്റെയും എറിഫൈലെ (Eriphyle)യുടെയും പുത്രൻ. ഒരു വിലപിടിച്ച മാല മോഹിച്ച് അയാളുടെ അമ്മ തന്റെ ഭർത്താവിനെ ഥേബി നെതിരായി ദാരുണയുദ്ധത്തിനു പ്രേരിപ്പിച്ചു. യുദ്ധത്തിൽ താൻ മൃതിപ്പെടുമെന്നറിഞ്ഞിരുന്ന അംഫിയരോസ് അല്ക്മെയോനോട് തന്റെ അമ്മയെ കൊല്ലണമെന്നു പറഞ്ഞു. പിതാവിന്റെ ആജ്ഞ പുത്രൻ നിറവേററി. പരശുരാമൻ ജമദഗ്നിയുടെ ആജ്ഞ പാലിച്ചതുപോലെ. മാതൃവധത്തിന്റെ ഫലമായി ദേവത അയാളെ ഭ്രാന്തുപിടിപ്പിച്ചു. മുമ്പു പറഞ്ഞ മാലയിൽ അല്ക്മെയോന്റെ പത്നിക്കു മോഹം ജനിച്ചു. അതു അയാളുടെയും മരണത്തിനു കാരണമായി.

26. മെലെഅഗർ (മെലെഅഗറസ്) (Meleager) കേല്യദോനിലെ (Calydon) രാജാവായ ഒയ്നിയൂസിന്റെയും അല്ഥിയായുടെയും പുത്രൻ. ജനനസമയത്തു ജ്യോതിഷികൾ പ്രവചിച്ചു, അയാൾ മഹാവീരനും, ധീരനും, പ്രതാപിയും, ബലശാലിയുമാകുമെന്ന്. "ഇപ്പോൾ അഗ്നിയിലർപ്പിച്ച വിശേഷമായ സമിത്ത് കത്തിയിരിക്കുംവരെ മേലെ

അവരിന്റെ പ്രാണനു യാതൊരു ഹാനിയും സംഭവിക്കുകയില്ലെന്ന് അത്രോപൊസ് (വിധിയുടെ ദേവത) പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടു വരം കൊടുത്തു. അതുകേട്ട അയാളുടെ അമ്മ (അൽഥ എന്ന) അല്പംമാത്രം എരിഞ്ഞ സമിത്തെടുത്തു ഭദ്രമായി സൂക്ഷിച്ചു. മെലെഅഗർ അർഗൊനോട്ടുസിലെ യുദ്ധത്തിൽ പങ്കെടുത്തു. തന്റെ പിതാവിന്റെ രാജ്യം നശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന ഭയാനകമായ കാട്ടുപന്നിയെ കൊന്ന് അതിന്റെ തല ലുബ്ധകകന്യകയായ അത്‌ലന്തയ്ക്കു കാഴ്ചവച്ചു. ഇതിൽ അയാളുടെ അമ്മാവന്മാർ കുപിതരായി, തല പിടിച്ചെടുക്കാൻ അവർ ശ്രമിച്ചു. അതു ചെറുത്തിട്ട് അയാൾ അമ്മാവന്മാരെ മുഴുവൻ കൊന്നൊടുക്കി. സഹോദരന്മാരുടെ മരണത്തിൽ ക്രോധം പൂണ്ട 'അൽഥെ' താൻ സൂക്ഷിച്ചുവച്ചിരുന്ന സമിത്ത് തീയിൽ പൂഴ്ത്തി. അതെരിഞ്ഞു വെണ്ണീറായപ്പോൾ മെലെഅഗർ മരിച്ചു.

27. തെലെഫോസ് (Telephus). മൈസിയയിലെ രാജാവും ഹെറാക്ലീസിന്റെ പുത്രനും. ത്രോയിയു (ട്രോയി) സമരത്തിനായി പുറപ്പെട്ട ഗ്രീക്കുകളെ വഴിക്കു തടഞ്ഞുനിറുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കയാൽ അഖില്ലെസ് (എകിലീസ്) തെലെഫോസിനെ വെട്ടി, മുറിവേല്പിച്ച ആളിനു മാത്രമേ, മുറിവുകരിക്കാനാകൂ എന്ന് അറിഞ്ഞുകൂട്ട എന്നു മനസ്സിലാക്കിയ അയാൾ ഗ്രീക്ക കപ്പൽനികടനാടിയെത്തി. അയാളെക്കൊണ്ടു തങ്ങൾക്കു പ്രയോജനമുണ്ടെന്ന് അറിഞ്ഞിരുന്ന ഗ്രീക്കുകാർ അയാളെ സ്വീകരിച്ചു. അഖില്ലെസ് തന്റെ കുന്തത്തിൽനിന്ന 'ഔഷധം' തയാറാക്കി 'തെലെഫോസിന്റെ മുറിവിൽ പുരട്ടി, അയാളെ രക്ഷിച്ചു. എവുരിപിദെസ് ഈ പേരിൽ ഒരു നാടകം രചിച്ചു. അതു ഇന്നു ലഭ്യമല്ല. അതിലെ യഥാതഥ്യസ്വിധാനത്തെ അരിസ്റ്റൊഫനസ് നിന്ദ്യമാണം പരിഹസിച്ചിട്ടുണ്ട്.

28. എവുരിപിദെസ് (യുറിപെഡിസ് = Euripides) ക്രി. മു. 480—406. ഗ്രീക്ക ദുഃഖാന്തനാടകകൃത്തുക്കളായ മൂവരിൽ കനിഷ്ഠൻ. നവീനചിന്തകനും, നിരാശാവാദിയും, ജീവിതയാഥാർത്ഥ്യങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മനിരൂപകനുമായ കലാകാരൻ. മനുഷ്യനാണ് യഥാർത്ഥ്യമെന്നും, ദേവതകൾ പ്രകൃതിയുടെ ശക്തി മാത്രമാണെന്നും എവുരിപിദെസ് വിശ്വസിച്ചു. ഈ നാട്യകൃത്തിന്റെ പാത്രങ്ങൾ ജീവനുള്ളവയും, മനുഷ്യത്വം തികഞ്ഞവയുമാണ്. ആകെ 90 നാടകങ്ങൾ രചിച്ചു, അഞ്ചു തവണ സമ്മാനം വാങ്ങി. ഒന്നാംസമ്മാനം 441-ലാണ ലഭിച്ചത്. 408-നുശേഷം മാക്കെദോണി (മാസിഡോണിയാ)യിലെ രാജാവായ അർഖെലഉസിന്റെ അതിഥിയായി; വലിയ ബഹുമതികൾ നേടി. അവിടെ വെച്ചു മരിച്ചു. രാജാവിന്റെ നായാട്ടുനായ്ക്കൾ കടിച്ചുകീറി കൊന്നു വെന്നു പറയപ്പെടുന്നു. റാബർട്ട് ബ്രൌണിങ്ങി (Robert Browning) ന്റെ 'അരിസ്റ്റൊഫനസിന്റെ ക്ഷമാപണം' (Aristophanes' Apology 1875)എന്ന രചനയിൽ എവുരിപിദെസിന്റെ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ

ശ്രേഷ്ഠതയും, താരതമ്യേന അരിസ്റ്റോഫനസിന്റെ കൃതികളുടെ താണ നിലവാരവും എടുത്തുകാണിക്കുന്നു. ദൃഷ്ടാന്തമായി എവുരിപിഡെസിന്റെ 'ഹെറാക്ലീസ്' ഉദ്ധരിക്കുന്നുണ്ട്.

29. ഓറെസ്റ്റസിനെ സംബന്ധിച്ച കുറിപ്പ് 19 നോക്കുക.

30. കുറിപ്പ് 25 നോക്കുക.

31. മെദെയ (Medea). ഗ്രീക്ക ഐതിഹ്യപ്രകാരം മികച്ച മന്ത്രജാലക്കാരി. കോൾഖിസ് (Colchis) ലെ രാജാവായ അഏതസിന്റെ പുത്രി. ജെസൻ അവിടെ വന്നപ്പോൾ അവളിൽ അനുരക്തനായി. അവർ തമ്മിൽ ബന്ധപ്പെടുന്നതിന് വിപരീതമായി അവളുടെ പിതാവുണ്ടാക്കിയ എല്ലാ പ്രതിബന്ധങ്ങളും അവളുടെ സഹായത്തോടെ കടന്നിട്ട്, അവളോടുകൂടി അയാൾ തന്റെ പിതാവിന്റെ രാജ്യത്തു എത്തുന്നു. അവിടെ ജെസനുവേണ്ടി അവൾ അയാളുടെ പിതൃവ്യനെ വധിക്കുന്നു. അനന്തരം അവർ അവിടംവിട്ട കൊറിന്തിയിലേക്കു പോയി. അവൾ അയാളെ അവിടെയും പലതരത്തിലും സഹായിച്ചു. എന്നാൽ ജെസൻ അവിടത്തെ രാജകുമാരിയെ മോഹിച്ച്, മെദെയയെ പരിത്യജിക്കുന്നു. ജെസന്റെ നന്ദികേടും, സ്വപത്നീപരിത്യാഗവും അവളെ രോഷംകൊള്ളിച്ചു. കൊറിന്തിരാജാവ് വരാൻപോകുന്ന ആപത്തു ഭയന്ന് അവളേയും രണ്ടു സന്താനങ്ങളേയും ഉടൻ നാടുകടത്താൻ ആജ്ഞാപിച്ചു. എന്നാൽ മെദെയ തന്റെ മതികൊണ്ട് ഒരു ദിവസത്തെ വിളംബം വരുത്തിയിട്ട്, രാജകുമാരിയേയും രാജാവിനേയും കൊല്ലുന്നു. പിന്നീട് ജെസനെ അനന്തരാവകാശിയില്ലാത്തവനാക്കാൻ വേണ്ടി തന്റെ കുഞ്ഞുങ്ങളേയും വധിക്കുന്നു. അനന്തരം ജെസനെ തന്റെ നിരാശയിൽ തള്ളിയിട്ട് അവൾ ആഥെൻസിൽ അഭയം നേടി. 'മെദെയ' എന്ന നാടകം എവുരിപിഡെസ് ക്രി. മു. 431-ൽ രചിച്ചു.

32. അസ്റ്റ്യുദമസ് (Astydamas). ഐസോക്രതെസി (Isocrates) ന്റെ ശിഷ്യൻ. 240 ദുഃഖാന്തനാടകമെഴുതി. 15-നു സമ്മാനം വാങ്ങി അതിലൊന്നാണ് അല്ക്‌മെയോൻ (Alcmaeon).

33. തെലെഗോനസ് (Telegonus) ഒഡ്യുസ്സ്യൂസിന്റെ പുത്രൻ. അജ്ഞാനവശാൽ പിതാവിനെ വധിക്കുന്നു. 'ഈയ' ദ്വീപിൽ ജനിച്ചു. അവിടെത്തന്നെ വിദ്യ അഭ്യസിച്ചു. തന്റെ പിതാവിനെ കാണാനായി 'ഇത്താക്ക'യിലേക്ക് പോകുംവഴിക്കു കപ്പൽ തകരുകയാൽ യാത്ര തുടരാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. അങ്ങനെ വഴിക്കുതന്നെ കൊള്ളയും കൊലയും തുടങ്ങി. തെലെഗോനസിനെ അമച്ചുവരുത്താൻ ഒഡ്യുസ്സ്യൂസ് സ്വയം പുറപ്പെട്ടു. പിതാവിനെ അറിയാതെ തെലെഗോനസ് വധിക്കുന്നു. Ulysser Wounded എന്ന നാടകമാണു പ്രസംഗം.

34. അന്തിഗോനെ (Antigone). 35. ക്രെയോൻ 36. ഹെമോൻ.. അന്തിഗോനെ ഓയ്ദിപ്പുസിന്റെയും ജൊകാസ്റ്റായുടേയും പുത്രി. ക്രെയോൻ

ഥീബ്സ് രാജാവ്. ഹെമൻ ക്രെയോണിന്റെ പുത്രൻ. ജോകാസ്റ്റാ ആത്മഹത്യ ചെയ്തതിനും ഈഡിപ്പസ് കണ്ണുകുത്തിപ്പൊട്ടിച്ചതിനും പിന്നീടുള്ള കഥയിൽ, അയാളുടെ പുത്രന്മാർ അയാളുടെ അപ്രീതിക്കു പാത്രീഭവിക്കുന്നു. ഈഡിപ്പസ് തന്റെ പുത്രിയുടെ സംരക്ഷണത്തിൽ നാടുവിട്ട് അലഞ്ഞുനടക്കുന്നു. പുത്രന്മാർ തമ്മിൽ മത്സരവും കലഹവുമുണ്ടാകുന്നു. രാജ്യാവകാശതർക്കമാണുള്ളത്. ഓരോ പുത്രനും ഒന്നിടവിട്ട് ഓരോ വർഷം രാജ്യം ഭരിക്കണമെന്നായിരുന്നു ഒത്തുതീർപ്പ്. എതിയോക്ലസ് ഒരാണ്ടു ഭരിച്ചു. എന്നാൽ, അടുത്ത ആണ്ടായപ്പോഴേക്കും പോളിനിക്കസിനു സ്ഥാനം ഒഴിഞ്ഞു കൊടുപ്പാൻ അയാൾ വിസമ്മതിച്ചു. പോളിനിക്കസ് എതിയോക്ലസിന്റെ ഭരണകാലത്ത് ആർഗോസിലെ രാജാവായ അഡ്രാസ്റ്റസിന്റെ കൊട്ടാരത്തിൽ അതിഥിയായിരുന്നു, അവിടത്തെ രാജകുമാരിയെ വിവാഹംചെയ്തു. തന്റെ ജാമാതാവിന്റെ അവകാശം വീണ്ടെടുക്കാനായി അഡ്രാസ്റ്റസ്, ഏഴു യോദ്ധാക്കളുടെ നേതൃത്വം ഏറ്റുകൊണ്ട്, ഥീബ്സ് ആക്രമിച്ചു. (Seven Against Thebes). ആക്രമണകാരികൾ മരിച്ചു. അതുകഴിഞ്ഞു രണ്ടു സഹോദരന്മാരും തമ്മിലായി യുദ്ധം. രണ്ടുപേരും യുദ്ധത്തിൽ മരിച്ചു. ക്രെയോൺ അപ്പോൾ ഒരു രാജാജ്ഞ പുറപ്പെടുവിച്ചു: "ശത്രുക്കളുടെ മൃതദേഹം, വിശേഷിച്ച് പോളിനിക്കസിന്റെ ദേഹം, അടക്കംചെയ്യാനോ അന്ത്യക്രിയകൾ നടത്തുവാനോ പാടില്ല. അവ നായ്ക്കൾക്ക് ഇരയാവണം." അന്തിഗോണേ രാജാജ്ഞ വകവെക്കാതെ തന്റെ സഹോദരന്റെ അന്ത്യേഷ്ടി നടത്തുന്നു. ക്രുദ്ധനായ ക്രെയോൺ അന്തിഗോണേയെ ജീവനോടെ കുഴിച്ചിടാൻ വിധിച്ചു. അന്തിഗോണേയുടെ മരണവൃത്താന്തമറിഞ്ഞപ്പോൾ ക്രെയോണിന്റെ പുത്രൻ (ഹെമോൻ), തന്റെ സ്നേഹത്തിനു പാത്രമായിരുന്ന അന്തിഗോണേയുടെ നിര്യാണത്തിൽ ദുഃഖിച്ചിട്ട്, പ്രാണഹത്യ ചെയ്തു. അന്തിഗോണേയെ ജീവനോടെ കുഴിച്ചിടാൻ വിധിച്ചപ്പോൾ ക്രെയോണെ ഹെമോൻ കാണുകയും, തന്റെ പ്രിയപത്നിയാകാൻ പോകുന്ന അന്തിഗോണേയെ കൊന്നാൽ പിതാവിനെ വധിച്ചിട്ട്, താനും കൂടെ മരിക്കുമെന്നു മുന്നറിയിപ്പു നൽകുകയും ചെയ്യുന്നതാണ് ഇവിടെ അരിസ്റ്റോട്ടിലെന്ന് എടുത്തുപറയുന്ന സന്ദർഭം. സോഫോക്ലിസിന്റെ വികാരം നിറഞ്ഞൊരു നാടകമാണ് അന്തിഗോണേ.

37. ക്രെസ്ഫോണ്ടസ് (Cresphontes). ഇതേ പേരുള്ള പാത്രത്തെ ആധാരമാക്കി രചിച്ച കാവ്യം. അരിസ്റ്റോമക്കസിന്റെ പുത്രൻ. പെലോപൊന്നെസസ് വിജേതാക്കളിലൊരാൾ. ക്രെസ്ഫോണ്ടെസ്സും രണ്ടു പുത്രന്മാരും പോളിഫോണ്ടസിനാൽ വധിക്കപ്പെട്ടു. മൂന്നാമത്തെ പുത്രനായ ഐപ്പിറ്റസ് പകരം വീട്ടി.

38. മെറോപ്പേ (Merope) സിപ്സെലസി (Cypselus) ന്റെ പുത്രി. ഐപ്പിറ്റസിന്റെ മാതാവ്.

39. ഹെല്ലെ (Helle) അഥമാസി(Athamas)ന്റെയും നെഫെലെ (Nephele = മേഘം)യുടെയും പുത്രി. നെഫെലെ അഥമാസിന്റെ ആദ്യ

ഭാര്യയായിരുന്നു. വിമാതാവിന്റെ ഉപദ്രവത്തിൽനിന്നു മോചനം നേടാൻവേണ്ടി പിതാവിന്റെ വീട്ടുവിട്ട് സഹോദരനൊന്നിച്ച് (ഫ്രിക്സസ് = Phrixus) കൊറ്റനാറ്റിൽ പറന്നുപോകവേ അവളുടെ മനസ്സ് ക്ഷോഭിച്ചു. തത്ഫലമായി അവൾ സമുദ്രത്തിൽ വീണു. വീണ സ്ഥാനം ഹെല്ലസ്പോണ്ട് (Hellepont) എന്നു പ്രസിദ്ധമായി.

40. "അനൗചിത്യാദൃതേ നാന്യദ് രസഭംഗസ്യ കാരണം * * ഔചിത്യബന്ധസ്തു രസസ്യോപനിഷത്പരാ"-ധ്വന്യാലോകം. [കാവ്യരസം ഔചിത്യാശ്രിതമാണെന്നു താത്പര്യം.]

41. "സ്ത്രീ പാത്രത്തിലെന്ന"—തർജമ ശരിയല്ല. "ഊളനല്ല കെള്ളരതേ" = എന്ന മൂലത്തിന്റെ ശരിയായ തർജമ 'Womanly ethos' എന്നാണ്. ethos എന്നതിനു Character എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തനം മൂലം കടന്നുകൂടിയ തെറ്റാണ് സ്ത്രീപാത്രമെന്നുള്ളത്.

42. 'കവി സൃഷ്ടിച്ച ജീവിതത്തിനു യോജിച്ചതായിരിക്കണ'മെന്നു ഭാവം.

43. മെനേലാവൂസ് (Menelaus) സ്പാർട്ടായിലെ രാജാ. അഗമെമ്നോന്റെ ഭ്രാതാവും, സുന്ദരിയായ ഹെലന്റെ വിജയിയായ കാമുകനും. പ്രിയാമിന്റെ പുത്രനായ പെരിസ് ഹെലനെ അപഹരിച്ചുകൊണ്ടുപോയി. അപ്പോൾ ഹെലനെ മോഹിക്കുന്ന മറ്റെല്ലാവരെയും ഒന്നിച്ചു കൂട്ടിക്കൊണ്ട് മെനേലാവൂസ് ട്രോജനെ ആക്രമിച്ചു. ട്രോജനെ തകർത്തു. മെനേലാവൂസ് ഹെലനുമായി വീണ്ടും ചേർന്നു. യൂറിപ്പിഡെസ് ക്രി. മു. 408-ൽ രചിച്ച നാടകമാണ് "ഓറെസ്റ്റസ്." മാതൃഹത്യ കഴിഞ്ഞു ഉന്മാദിയായിത്തീർന്ന ഓറെസ്റ്റസിനെ 'എലെക്ട്രാ' ശുശ്രൂഷിക്കുന്നു. അവർക്ക് വധശിക്ഷ വിധിക്കാറായിരിക്കുകയാണ്. അപ്പോൾ മെനേലാവൂസ് ഹെലനുമായി മടങ്ങിയെത്തി. മെനേലാവൂസിന്റെ ഭ്രാതാവായ അഗമെമ്നോനെ വധിച്ചയാളിനോട് പ്രതികാരം ചെയ്തു തന്നെ രക്ഷിക്കണമെന്നു ഓറെസ്റ്റസ് മെനേലാവൂസിനോട് അപേക്ഷിച്ചു. എന്നാൽ അത്യന്തം കാപുരുഷനായ മെനേലാവൂസ് പിന്മാറിയുള്ളൂ. ഇതു അയാളുടെ ധീരോദാത്തതയല്ല, പോരാത്തതയാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടെലെസ് പറയുന്നു.

44. സ്കില്ലാ (Scyulla)- ഒരു അപ്സരസ്സ്. ഫോർക്കിസിന്റെയും ഹെക്കത്തെയുടെയും പുത്രി. പോസേഡോൻ (Poseidon) അവളിൽ അനുരക്തനായി. സമുദ്രദേവതയായ ഗ്ലോകസും അവളെ കാമിച്ചു. അംഫിത്രൈറ്റ് അവളുടെ പ്രതിദ്വന്ദ്വിനിയുമായിരുന്നു. ഈർഷ്യാലുവായ അവൾ സമുദ്രത്തിൽ, സ്കില്ലാ ജലവിഹാരം ചെയ്യുന്നിടത്തൊക്കെ, ഒരു മയക്കുമരുന്നു കലക്കി. സ്കില്ലാ തത്ഫലമായി ശില (= സ്കില്ലാ ? കല്ല്) ആയി മാറി (സ്കില്ലാ—സ്കിലാ—സില = പാറ). മെസ്സിനാ കടലിടുക്കിലെ ഇററലിയിലുള്ള കര പാറയും ഇപ്പോഴുണ്ട്. ഇ

പോയ കടൽയാത്രക്കാരെ വിഴുങ്ങുമെന്ന് ഹോമറസ് പറയുന്നു. ഓഡ്യൂസ്സ്യൂസ് ആ വഴി പോയ കഥ ഒഡീസി (xii·85) യിലുണ്ട്.

45. മെനലിപ്പെ (Menalippe). അയ്യോലസിന്റെ മകൾ. നെപ്റ്റ്യൂണിൽ നിന്ന് അവൾക്കു രണ്ടു പുത്രന്മാരുണ്ടായി. അതു് അവളുടെ പിതാവിനെ ക്രുദ്ധനാക്കി. അയാൾ അവളുടെ രണ്ടുകണ്ണും ചൂഴ്ന്നെടുത്തിട്ട് അവളെ തടവിലാക്കി. കാലാന്തരത്തിൽ അവളെ തന്റെ പുത്രന്മാർ മോചിപ്പിച്ചു. നെപ്റ്റ്യൂന്റെ അനുഗ്രഹത്താൽ കണ്ണുരണ്ടും തിരിയെ കിട്ടി.

46. ഔലിസ് (Aulis) എപ്പിറസിലെ ഒരു പഴയ ഗ്രീക്ക് തുറമുഖം. ട്രോജൻയുദ്ധത്തിനായി പുറപ്പെട്ട കപ്പലുകൾ അവിടെ നങ്കൂരമിട്ടു. ഇഫിജെനിയയുടെ ഔലിസിലെ കഥയെ ആസ്പദിച്ച് 'യൂറിപ്പിഡിസ്' ക്രി. മു. 406 ൽ എഴുതിയ നാടകം (Iphigenia at Aulis—Iphigeneia he en Aulidi എന്നു മൂലനാമം). ആദ്യം അവൾ തന്റെ ജീവൻ രക്ഷിക്കണമെന്നു യാചിക്കുന്നു, ഏതായും ദയാർദ്രമാക്കും വിധം, പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു. പിന്നീട് അകാരണമായി, താൻ ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗത്തെയും, രാജ്യത്തെയും, അഭിമാനത്തെയും രക്ഷിപ്പാനായി ബലിയാവാൻ സഹർഷം തയ്യാറാണെന്നു പറഞ്ഞിട്ട്, ബലിക്കല്ലിൽ കിടക്കുന്നു. ഇതാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പരാതി.

47. അക്കിലീസ് (Achilles - Achilleus) ട്രോജൻയുദ്ധത്തിലെ പ്രമുഖനായ യോദ്ധാവ്. പെലെയുസിന്റെയും, തെത്തിസിന്റെയും പുത്രൻ. അയാൾ വെറും ശിശുവായിരുന്നപ്പോൾ അയാളുടെ അമ്മ അയാളെ പാദതലം മാത്രം പിടിച്ചുകൊണ്ട് സ്റ്റിക്സിൽ (അമൃതത്തിൽ) മുക്കി എടുത്തു. അങ്ങനെ അയാളുടെ മുഴുവൻ ദേഹം അഭേദ്യവും അഛേദ്യവും ബലിഷ്ഠവും ആയി. അമ്മ പിടിച്ചിരുന്ന കാലിന്റെ കുഴ മാത്രം മുങ്ങാത്തതിനാൽ, അതു ദുർബലമായിരുന്നു. അവിടെ മുറിവേറ്റാണ് അയാൾ മരിച്ചത്. ഹോമറസിന്റെ ഇലിയഡ് മഹാകാവ്യത്തിന്റെ നായകൻ.

48. ശീർഷകം 13 നോക്കുക. അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ മൂലശബ്ദം 'അനാഗ്നോരിസിസ്' എന്നാണ്. ഗ്നോരിസിസ്ന് = മുമ്പ് അറിയാതിരുന്നതിനെ അറിയുക. നാടകത്തിന്റെ കഥാഘടനയിലുള്ള കുരുക്കഴിക്കുന്ന സംഭവം. Denouement (നിർവഹണം) എന്ന് ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ ഇതിനെ പേരിടുന്നു. Discovery or Recognition എന്നാണ് ഇംഗ്ലീഷിലെ പരിഭാഷ. (യഥാക്രമം Butcher & Bywater). ഇതിനെപ്പറ്റി കൂടുതൽ അറിവാൻ നോക്കുക. F.L.Lucas, Tragedy in Relation to Aristotles Poetics P. 91—105 (1949). [illegible] അഭിജ്ഞാനശബ്ദത്തിലുണ്ടെങ്കിലും അതു് ശരിയായ അർത്ഥമല്ല. 'അപ്രതീക്ഷിതമായ ബോധോദയം' എന്ന ഭാവമാണതിൽ മുഖ്യം.

49. കർകിനൊസ് (Carcinus) മാസിഡോണിയയിലെ ഫിലിപ്പ് രാജാവിൻെറ കാലത്തെ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ. ത്യെസ്റ്റെസ് (Thyestes) കർകിനൊസിൻെറ പ്രസിദ്ധ നാടകം.

50. ട്യ്രോ (Tyro) ഒരു ദുഃഖാന്തനാടകം. ട്യ്രോ ഗ്രീക്കുപുരാണത്തിൽ സൽമോനിയുസിൻെറ പുത്രിയാണ്. പൊസൈഡൊൺ അവളെ പ്രേമിച്ചു. അവൾ ഇരട്ടപ്പിള്ളകളെ പ്രസവിച്ചിട്ട് നദിയുടെ വക്കത്തുപേക്ഷിച്ചു. വലിയ അലക്കുപാത്രത്തിൽ ഒരടയാളം കാണിച്ച് തെളിച്ചു. അങ്ങനെ ഒരു പുനസ്സമാഗമമായി.

51. ചിത്രശാലയിൽ സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന അഭിജ്ഞാനത്തിന് ഉദാഹരണമായി ദൃശ്യനൻ തൻെറ കഥ കേട്ട് ദുഃഖിക്കുന്ന സന്ദർഭം ഉദാഹരിക്കാം. ഇതിൽ സാദൃശ്യത്തിൻെറ ഫലമായ ആവശ്യകതയാൽ കഥയുടെ സ്വാഭാവികമായ ഭാവപരിവർത്തനം സിദ്ധമാകുന്നു.

52. ടെറെയൂസ് (Tereus) ത്രേസിലെ രാജാവ്. ആഥെൻസിലെ രാജകുമാരിയായ പ്രൊക്നിയെ വിവാഹം ചെയ്തു. ആഥെൻസ് രാജാവിനെ യുദ്ധത്തിൽ സഹായിച്ചു. അയാളെ നായകനാക്കി സോഫോക്ലീസ് രചിച്ച നാടകം.

53. Cyprians of Dicaeognes.

54. അൽകിനൂസ് (Alcinous-Alcinoos). ഫെയേഷ്യയിലെ രാജാ. ഒഡിസ്സിയിലെ ഒരു ഉപാഖ്യാനം.

55. ഒഡ്ഡീസിയിലെ സുപ്രസിദ്ധമായ അഭിജ്ഞാനം. ഗ്രന്ഥത്തിലെ അഭിജ്ഞാനമിതാണ്. യുദ്ധകാലത്തെ ഓർമ്മകളെ ഓർമ്മിക്കുന്ന ദൃശ്യനൻെറ അഭിജ്ഞാനം സ്മൃതിജന്യമാണ്. അഭിജ്ഞാനം ഉണ്ടായ ഉടൻ കഥയുടെ ഭാവം മാറുന്നു.

56. ക്കോയെഫൊറായ് (Choephorae). അഗമെമ്നോൺ, ക്ലൂതെംനെസ്ട്രാ, ഓറെസ്റ്റസ് എന്നീ മൂവരുടെയും കഥയെ ആധാരമാക്കി ഐസ്ക്കിലസ് എഴുതിയ നാടകം. ഐസ്ക്കിലസ് (ക്രി. മു. 525—456) എന്ന കലാകാരൻ പേർഷ്യൻ ആക്രമണം പരാജയപ്പെട്ട കാലത്ത് (ക്രി. മു. 490—480) കീർത്തിമാനായി. ക്കോയെഫൊറായ് ക്രി. മു. 485 ൽ രചിച്ചതാണ്. അന്നതിന് സമ്മാനവും കിട്ടി. ഐസ്ക്കിലസിൻെറ അവസാനകൃതി. മൂന്നു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങൾ ഒന്നാക്കി ഇണക്കിയതാണിത്.

57. പോളിഇഡുസ് (Polyidus)—ഈ പേര് അരിസ്റ്റോട്ടലിൻെറ പുസ്തകത്തിലേ കാണുന്നുള്ളു. സോഫിസ്റ്റ് = ആഥെൻസിൽ അദ്ധ്യാപകവൃത്തികൊണ്ട് ധനോപാർജ്ജനം ചെയ്യുവാൻ തക്കവണ്ണം പണ്ഡിതരുടെ കൂട്ടത്തിൽ പെട്ടവൻ. സോഫോസ് = ബുദ്ധിമാൻ, വിദ്വാൻ. സോഫിസെയിൻ = അദ്ധ്യാപകൻ.

58. തിയൊഡെക്റ്റീസ് (Theodectes). ഗ്രീക്കുകവിയും വാഗ്മിയും. നാല്പതു ദുഃഖപര്യവസായിനാടകങ്ങളുടെയും, മററനേകം ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെയും കർത്താ. ടൈഡെയുസ് (Tydeus) അതിലൊന്ന്. അസാധാരണമായ സ്മരണശക്തിയുള്ള കവി.

59. ഫിനീഷ്യേ (Phoenissae). ഫിനീഷ്യൻ സ്ത്രീകൾ— യൂറിപ്പിഡീസിന്റെ ഒരു ദുഃഖപര്യവസായിനാടകം (ക്രി. മു. 410. അഥവാ 413) ഐസ്കിലസിന്റെ Seven against Thebes ന്റെ സ്വതന്ത്രരൂപം.

60. Ulysses the False Messenger.

61. അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ ഈ രൂപത്തിന് ആസ്പദം പ്രേക്ഷകരിലുണ്ടാകുന്ന തെററിദ്ധാരണയാണ്. സന്ദേശം കൊണ്ടുവന്ന ഒഡ്യസ്യൂസിൽ ഉണ്ടായ അഭിജ്ഞാനം ദൃഷ്ടാന്തമാകുന്നു. ഒഡ്യസ്യൂസല്ലാതെ മററാരും വില്ലു കുലയ്ക്കാൻ ശക്തനല്ല എന്ന ധാരണ കവി തന്നെ തന്റെ കാവ്യത്തിൽ ഉണ്ടാക്കുന്നു. ഇതാണ് പൂർവ്വപക്ഷം. ഈ ധാരണ മനസ്സിൽ ഉറപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ് നാം മുന്നോട്ടു നീങ്ങുന്നത്. ഒഡ്യസ്യൂസ് വില്ലു കണ്ടില്ലെങ്കിലും "ഞാൻ വില്ലു വളയ്ക്കാം" എന്ന് പറയുന്നു. ഇങ്ങനെ (വേഷപ്രച്ഛന്നനായ) ഒഡ്യസ്യൂസ് സ്വയം താനാരാണെന്നു വെളിപ്പെടുത്തുമെന്ന ധാരണ നമ്മിലുണ്ടാകാൻ കവി നമ്മെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നു. അതാണ് തെററിദ്ധാരണ. പ്രേക്ഷകരിൽ ഈ ധാരണ ഉണ്ടായിരുന്നിട്ടും, ഒഡ്യസ്യൂസ് വാസ്തവത്തിൽ തന്റെ യഥാർത്ഥരൂപം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതു മററു വഴിക്കാണ്. ഉത്തരാദ്ധ്യായത്തിൽ രചയിതാവ് തന്നെ പുനരാവർത്തിപ്പിക്കുന്ന അഭിജ്ഞാനം ഓർക്കുമല്ലോ.

62. മഹാഭാരതത്തിൽ കാണപ്പെടുന്ന അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തം ഇതിനു പറ്റുന്നതായി തോന്നുന്നു. സ്വാഭാവികമായ രീതിയിൽ സംഭവങ്ങളുടെ സഹജമായ പരിണാമമെന്ന നിലയ്ക്ക് ദ്രൗപദീസ്വയംവരത്തിന്റെ അവസരത്തിലും, ചിത്രരഥവിജയത്തിനു ശേഷവും അഭിജ്ഞാനം ഉദിക്കുന്നു. ഇതാണ് അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ മാതൃക. കഥാപാത്രങ്ങളും കർത്താവും ശ്രോതാവും വ്യക്തികളാണല്ലോ. അഭിജ്ഞാനം വസ്തുവിന്റെയും വ്യക്തിയുടെയും ആവാം. എന്നാൽ നാടകം കഥാപാത്രമാകയാൽ വ്യക്തിയുടെ അഭിജ്ഞാനം കഥയിൽ കൗതുകപൂർണ്ണമായ പരിവർത്തനം വരുത്തുവാൻ കെല്പുള്ളതായിരിക്കും. അതാണ് ഈ അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ മേന്മ.

63. ആംഫിയാറാവുസ് (Amphiaraus). ഗ്രീക്ക് ഐതിഹ്യത്തിലെ അഡ്രാസ്റ്റസി (Adrastus)ന്റെ സഹോദരിയുടെ ഭർത്താവ്. തീബ്സിനെ ആക്രമിക്കുവാനായി നടത്തിയ ആദ്യത്തെ പടനീക്കത്തിന്റെ സേനാനിയായിരുന്നു അഡ്രാസ്റ്റസ്. അതിൽ ഏർപ്പെട്ടാൽ താൻ മരിക്കുമെന്ന് ആംഫിയാറാവുസിന് അറിയാമായിരുന്നു. അതിനാൽ അയാൾ

ഭാഗഭാക്കാവാൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടില്ല. അയാൾ ഒളിഞ്ഞുമാറാനായി ഒളിച്ചു. അയാളുടെ പ്രേയസി പോളിനീകെസിന്റെ പ്രലോഭനത്തിലകപ്പെട്ട് തന്റെ പ്രിയതമൻ ഒളിച്ചിരുന്ന സ്ഥാനം കാണിച്ചുകൊടുത്തു. തീബ്സിൽ നിന്ന് ആർഗോസ്സ് സൈന്യങ്ങൾ പലായനം ചെയ്യുമ്പോൾ അംഫിയാരഉസും അയാളുടെ തേരോടുകൂടി ഭൂമിയിൽ പൂണ്ടു നാശമടഞ്ഞു.

64. ലൗകികജ്ഞാനവും കാവ്യജ്ഞാനവും ഭിന്നമാണ്. ആദ്യത്തേത് വ്യക്തിയെ (വിശിഷ്ടത്തെ —Individual നെ) അറിയുന്നു. രണ്ടാമത്തേത് ജാതിയെ അഥവാ സാമാന്യത്തെ (idea) അറിയുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം രണ്ടാമത്തേതാണെന്ന് പ്ലേറ്റോൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. വസ്തുവിലുള്ള സാമാന്യമാണ് കാവ്യാദർശമെന്ന് ഷോപ്പൻഹൗവറും പറയുന്നു. മതഭേദത്തിൽനിന്നകന്ന് സർവസാധാരണത്തിലെത്തണമെന്ന താത്പര്യം. സാധാരണീകരണമെന്ന കുറിപ്പ് (11) നോക്കുക.

65. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് ഉപാഖ്യാനമെന്നും (മൂലം: എപ്പിസോഡിയോൺ-ഇംഗ്ലീഷ്—episode) ഒന്നിലധികം അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിനാൽ തർജ്ജമകളിൽ അർത്ഥം സ്പഷ്ടമാകാറില്ല. ഇവിടെ അങ്കമെന്നാണർത്ഥം.

66. അങ്കപരിമിതമായ ഒറ്റ പൂർണ്ണകാവ്യവ്യാപാരമെന്നർത്ഥം.

67. പോസൈഡൻ (Poseidon). റോമാക്കാർ നെപ്ട്യൂണെന്നു പറയുന്ന വരുണദേവൻ. ഗ്രീക്കുപുരാണങ്ങളിൽ ക്രോണസിന്റെ പുത്രനാണെന്ന് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. പിതാവിന്റെ രാജ്യാതിർത്തികളിൽ കടൽ സമുദ്രം പോസൈഡൻ ലഭിച്ചു. അപ്പോളോവുമായി യോജിച്ച് ട്രോജന്മാരുടെ കോട്ടമതിൽ പണിഞ്ഞു. വരുണപാശം മനുഷ്യനെ ബന്ധിച്ചുകൊണ്ട് അവനവന്റെ നിഴൽപോലെ, പോസൈഡൻ മനുഷ്യനെ പിൻതുടരുന്നു എന്ന സാമ്യം ഭാരതീയവരുണനോടുണ്ടെന്ന് ഓർക്കേണ്ടതാണ്. ട്രോജൻമാരുടെ ശത്രുവാണീ ദേവത.

68. ഉപാഖ്യാനത്തിനുള്ള അർത്ഥവൈവിധ്യം ഇവിടെ സ്പഷ്ടമാണല്ലോ.

69. ഇവിടെ പാഠം അപൂർണ്ണം. മൂലത്തിൽ ഈ അംശം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. ബുച്ചർ ഇതു വിടുന്നു. By-water, Twining എന്നീ രണ്ടു വിദ്വാന്മാരുമാണ് എന്റെ ഇവിടത്തെ ആലംബം. എങ്കിലും പാഠം അത്ര ഒത്തതല്ല.

70. സംവൃതി = ബന്ധം. (Complication) വിവൃതി = തുറക്കുക (Development) നാടകത്തിന്റെ കഥാനകത്തിൽ പൂർവ്വാർദ്ധം ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. ഉത്തരാർദ്ധം അതു തുറക്കുന്നു. പൂർവ്വാർദ്ധം കുരുക്ക് സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ഉത്തരാർദ്ധം അതു തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നു.

സംവൃതി = Closed State. വിവൃതി = Opening Process

അജ്ഞാനം ഹി സമന്താത് സർവ്വപദാർത്ഥതത്ത്വാവച്ഛാദനാത് സംവൃതിരിത്യുച്യതേ—മാധ്യമികവൃത്തി XXIV. 8 P. 492)

പാശ്ചാത്യനാട്യസിദ്ധാന്തത്തിലെ അവസ്ഥാപഞ്ചകം ഇവയാണ് (1) ആരംഭികാസംഭവം (2) കാര്യവികാസം (3) പരമസംഭവം (4) നിയതി (5) അന്തിമഫലം. ഒന്നുമുതൽ മൂന്നുവരെ സംവൃതി. 4—5 വിവൃതി.

71. അയജാസ് (Ajax - Aias) സലാമിസിലെ രാജാവിന്റെ പുത്രൻ. ട്രോജൻ യുദ്ധത്തിൽ അക്കിലീസ് കഴിഞ്ഞാൽ അടുത്ത പരാക്രമിയായ യോദ്ധാവ്. അക്കിലീസിന്റെ മരണാനന്തരം അയാളുടെ ശസ്ത്രാസ്ത്രങ്ങൾ കരസ്ഥമാക്കാൻ ഓഡിസ്സ്യൂസുമായി മത്സരിച്ചു. അവ ഓഡിസ്സ്യൂസിനു ലഭിച്ചതിനാൽ നിരാശനായി സ്വയം കഠാര കുത്തിയിറക്കി മരിച്ചു. ഈ കഥയെ ആസ്പദിച്ചു സോഫോക്ലീസ് എഴുതിയ നാടകമാണ് "അയജാസ്".

72. ഇക്സിയോൺ (Ixion) ലാപ്പിത്ത്‌വാസി. ദെയൊനിയൂസിന്റെ പുത്രിയായ ദിയ (Dia)യെ വേട്ടു. അവളുടെ പിതാവ് വധുവിന്റെ വില പറയാൻ വന്നപ്പോൾ അയാളെ പിടിച്ചു അഗ്നികുണ്ഡത്തിൽ തള്ളിയിട്ടു. ഈ മഹാപാതകത്തിൽനിന്ന് മോചനം നേടാൻ ആരും സമ്മതിച്ചില്ല. അപ്പോൾ അയാൾ സെയൂസി (ദ്യൗസി)നെ ശരണം പ്രാപിച്ചു. അവിടെയും അയാൾ ഹേറായുടെ പാതിവ്രത്യം ദുഷിപ്പിച്ചു. അതിന്റെ ശിക്ഷയെന്ന നിലയ്ക്കു പാതാളത്തിൽ ജ്വലിക്കുന്ന ചക്രത്തിൽ ബന്ധിക്കപ്പെട്ടു.

73. പെലെയൂസ് (Peleus) ഏയക്കസിന്റെ പുത്രൻ. കൊലയുടെ പാപം തീർക്കാൻ അയാൾ ഫ്‌തിയയിൽ പോയെന്നും, അവിടെ അകാസ്റ്റസ് രാജാവ് അയാളുടെ പാപം പരിഹരിച്ചുവെന്നും ഐതിഹ്യം. അകാസ്റ്റസിന്റെ രാജ്ഞിയായ ഹിപ്പൊലിറ്റ അയാളിൽ അനുരക്തയായി. അയാൾ അവളുടെ ആഗ്രഹത്തിനു വശഗനാവാൻ നിരസിച്ചപ്പോൾ അവൾക്കു വൈരം തോന്നിയിട്ട് അയാൾ വിടനാണെന്നു രാജാവിനോടു പറഞ്ഞിട്ടു. അകാസ്റ്റസ് അയാളെ അയാളുടെ കയ്യിലുണ്ടായിരുന്ന ശസ്ത്രം അപഹരിച്ചശേഷം, പേലിയോൺ മലയിൽ കൊണ്ടുവിട്ടു. വന്യമൃഗങ്ങൾ അയാളെ കൊന്നുതിന്നാനിടവരണമെന്നായിരുന്നു ഉദ്ദേശ്യം. എന്നാൽ ഷിറോൺ അയാൾക്കു ശസ്ത്രം തിരിയെ എത്തിച്ചുകൊടുത്തതിനാൽ അതു ഫലിച്ചില്ല. ഥെതിസ് എന്ന ജലകന്യകയെ അയാൾ വേട്ടു. അതിലുണ്ടായവനാണ് അക്കിലീസ്.

74. പ്രൊമെഥെയൂസ് (Prometheus). യപെറ്റസ്, ക്ലൈമെൻ എന്നിവരുടെ പുത്രൻ, അയാൾ മനുഷ്യരെ മണ്ണുകൊണ്ടു സൃഷ്ടിച്ചു. ദ്യൗസ് മനുഷ്യർക്ക് അഗ്നി കൊടുക്കാതെ വിലക്കിപ്പിച്ചു. അയാൾ സ്വർഗ്ഗത്തിൽനിന്ന് അഗ്നി മോഷ്ടിച്ചു മനുഷ്യർക്കു കൊടുത്തു. തന്റെ സൃഷ്ടിയായ

മനുഷ്യർക്ക് നായാരം പലകലകളും ഉപദേശിച്ചു. ഐസ്കില്ലസ് ബന്ധനസ്ഥനായ പ്രോമെത്യൂസ് (Prometheus desmotes) മോചിതനായ പ്രോമെത്യൂസ് (Prometheus luomenos) അഗ്നിവാഹകനായ പ്രോമെത്യൂസ് (Prometheus purphoros) എന്നീ നാടകങ്ങളും രചിച്ചിട്ടുണ്ട്.

75. നിയോബെ (Niobe). ഗ്രീക്ക് പുരാണത്തിലെ ഒരു നായികാപാത്രം. ഥേബ്സിലെ രാജാവായ അംഫിയോണിന്റെ ഭാര്യ. താന്തലസിന്റെ പുത്രി. ഏഴുപുത്രികളുടേയും ഏഴുപുത്രന്മാരുടേയും മാതാവ്. അതിനാൽ അവളുടെ അഹങ്കാരം മൂത്തുവന്നു; അങ്ങനെ മതിമറന്നു അവൾ ലേതോദേവിയെ പരിഹസിച്ചു. ദേവിക്ക് രണ്ടു സന്താനമേ ഉണ്ടായുള്ളു! കുപിതയായ ദേവി തന്റെ പുത്രനായ അപ്പോളോവിനേയും പുത്രിയായ അർതെമിസിനേയും പ്രേരിപ്പിച്ച് നിയോബെയുടെ സന്താനങ്ങളെ കൊലപ്പെടുത്തി. നിയോബെ കരഞ്ഞു കരഞ്ഞു പാറയായി മാറി. അതിൽ നിന്നു നിരന്തരം അശ്രുധാര ഒഴുകുന്നുണ്ടെന്ന് ഐതിഹ്യം.

76. സിസ്യഫസ് (Sisyphus) കൊറിന്തിലെ ഒരു രാജാവ്. ലോകത്തിൽ കണ്ടിട്ടില്ലാത്തവണ്ണം ധൂർത്തനും ചതുരനും. ഒരു ദൈത്യനാണെന്നു ഗ്രീക്കുപുരാണകഥകൾ പറയുന്നു. കൊറിന്ത് രാജ്യം വിഷയലമ്പടതയിൽ മുഴുകിയിരുന്നുവെന്ന് ആരോപണമുണ്ട്. അവസാനം അയാൾക്ക് നരകത്തിൽ ഒരു ജോലികൊടുത്തു. ഒരു കുത്തായികിടക്കുന്ന മലയുടെ മേലിലേക്ക് ഒരു വലിയ കല്ല് ഉരുട്ടിക്കയറ്റുക എന്നതാണത്. കല്ല് താഴോട്ട് ഉരുളുകയും അതിനെ സിസ്യഫസ് മേല്പോട്ട് തള്ളിക്കയറ്റുകയും നിത്യം, സദാ, നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കണമെന്നതാണി ശിക്ഷ.

77. പ്രോതഗോറാസ് (Protagoras) ക്രി. മു. 485-ൽ ജനിച്ചു. പ്രസിദ്ധനായ സോഫിസ്റ്റ്. അബ്ദേരാക്കാരൻ. ആഥെൻസിൽ കുടിയേറി. പെരിക്ലീസിന്റെ മിത്രം. സോക്രട്ടീസിനു പരിചയമുള്ള വ്യക്തി. ഈശ്വരാസ്തിത്വം സ്വീകരിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്ന പുസ്തകമെഴുതി. അതിനാലത്രെ പൗരമഹാസഭയുടെ വിശേഷസമ്മേളനത്തിൽവെച്ചു ചുട്ടു വെണ്ണീറാക്കപ്പെട്ടു. പ്ലേതോന്റെ 'പ്രോതഗോറാസി'ൽ ഈ ചിന്തകനെപ്പറ്റി രസകരമായ ചിത്രീകരണമുണ്ട്.

78. ദിയോനിസസ് (Dionysus). സ്യൂസിന്റെയും സെമെലെയുടേയും പുത്രൻ. ഗ്രീക്കുകാരുടെ മദ്യദേവത. സംഗീതത്തിന്റെയും കാവ്യത്തിന്റെയും അധിഷ്ഠാതാവും പ്രേരകനും. കിഴക്കൻനാടുകളിൽ സഞ്ചരിച്ച് മനുഷ്യർക്ക് സംസ്കാരതത്വവും മദ്യമുപയോഗിക്കേണ്ട വിധവും പഠിപ്പിച്ചുവത്രെ.

79. ആരെസ് (Ares). പ്രാചീനഗ്രീസിലെ യുദ്ധദേവത. സ്യൂസിന്റെയും ഹേരയുടേയും പുത്രൻ. ആരെസിനെ നിണം നക്കുന്ന മനുഷ്യദ്രോഹിയാക്കി ഹോമർ ചിത്രീകരിക്കുന്നു.

൪൦. മുറ അനുസരിച്ച് ആലങ്കാരികങ്ങളെപ്പററിയാണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കേണ്ടതു്. ഈ അംശം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. ബുച്ചർ ഇവിടെ പാഠം പൂരിപ്പിക്കുന്നില്ല. ലുപ്തമായ ഈ അംശം തീർച്ചയായും അത്യന്തം ഉപാദേയമായിരുന്നിരിക്കണം.

൪൧. 'ഓപ്സ്' പാദ്ക്തികളുടെ അന്തത്തിൽ വരുന്നു. എംപെഡോക്ലീസിൽ 'മിയ ഘിനെതൈ അംഫോതെരോൻ ഓപ്സ്'—എന്നുകാണാം.

൪൨. എഉക്ലൈഡേസ് (Euclid the Elder)—ഈ കവി പ്രസിദ്ധനായ ഗണിതശാസ്ത്രജ്ഞനല്ല. അതിനാലാണ് 'ജ്യേഷ്ഠൻ' എന്ന വിശേഷണം ചേർത്തു്. മെഗാരയിൽ ജനിച്ചു. ക്രി. മു. 450—?. സോക്രട്ടീസിന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ ഒരുവൻ. പിന്നീട് സ്വതന്ത്രചിന്തകനായി മാറി.

ബുച്ചറോ, ബൈവാട്ടറോ, ഫിഫിംഗോ, മററു ഇംഗ്ലീഷു വിവർത്തകന്മാരോ എഉക്ലൈഡേസിന്റെ പരിഹാസകവിതയ്ക്കു് അർത്ഥമെഴുതുന്നില്ല. ഗ്രീക്കിലെ ഹാസ്യരസം മുഴുവൻ വെളിപ്പെടുത്താൻ മററു ഭാഷകൾക്കു കെല്പില്ലായിരിക്കാം! മാത്രകൾ നീട്ടുന്നതുകൊണ്ടു മാത്രം കവിതയാക്കാമെന്നു ധരിക്കരുതെന്നാണ് ഹാസ്യത്തിന്റെ താത്പര്യം. 'ഞാൻ കണ്ടു മർഥോനിന്റെ പോക്ക് ആഹ്ലാദകരമായിരുന്നു. വൃദ്ധയുവാൻ പിന്നാ ഗണിച്ചില്ല' എന്നോ മറ്റോ ആയിരിക്കാം പാദ്ക്തികളുടെ മാത്രകൾ കുറച്ചാൽ കിട്ടുന്ന അർത്ഥം.

മൂന്നാം പുസ്തകം

1. 'മദ്ധ്യങ്ങൾ' എന്നതു് "മേസാ" എന്ന മൂലത്തിലെ ബഹുവചനത്തിന്റെ അർത്ഥമാണു്. ബൈവാട്ടറും ബുച്ചറും മദ്ധ്യം (Middle) എന്ന ഏകവചനമാണു് തങ്ങളുടെ തർജ്ജമയിൽ കൊടുക്കുന്നതു്. ഇതു ശരിയല്ല. ഇവിടെ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷണമാണു്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ലക്ഷണമല്ല, അരിസ്റ്റോട്ടെലെസ് എടുത്തു പറയുന്നതെന്ന സന്ദർഭം അവർ ശ്രദ്ധിച്ചില്ലെന്നു തോന്നുന്നു. മഹാകാവ്യത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾക്കും നാടകത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ ദൈർഘ്യത്തിലും, സ്വരൂപത്തിലും ഭേദമുള്ളതുപോലെ, 'മദ്ധ്യ' ശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ സംബന്ധിച്ചും ഗ്രഹിച്ചുകൊള്ളേണ്ടതാണു്.

2. സലമീസ് (Salamis) കുപ്രൊസി (സൈപ്രസി)ന്റെ കിഴക്കേ കരയിലുള്ള ഒരു പട്ടണം. ഭൂകമ്പംമൂലം നശിച്ചു. നാലാം നൂറ്റാണ്ടിൽ വീണ്ടും അധിവസിച്ചു. അനന്തരം കൊൻസ്റ്റൻതിയ എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധമായി. സലമീസ് കടൽയുദ്ധം ക്രി. മു. 570-ൽ നടന്നു.

3. 'കർക്കേദോൻ' എന്നു ഗ്രീക്കുമൂലനാമം. ഫിനീഷ്യന്മാർ സ്ഥാപിച്ച ഒരു കോളനി. ആഫ്രിക്കൻ വടക്കേതീരത്തിൽ കർക്കേദോൻ നിവാസികൾ കച്ചവടക്കാരായിരുന്നു. ഗ്രീക്കുകാരുമായി സംഘർഷം തുടങ്ങി. ക്രി. മു. 540—570 വരെയോ അതുകഴിഞ്ഞു കുറെ നാൾ വരെയോ സംഘർഷം തുടർന്നുവന്നു.

4. കുപ്രിയ (Cypria=Kupria) മഹാകാവ്യയുഗ(പുരാണകാല)ത്തിലെ ഒരു ലോപിച്ചുപോയ കാവ്യം. ത്രോയിയ നിരോധനത്തിനിടയാക്കിയ കാരണങ്ങളെപ്പറ്റി വിവരിക്കുന്ന കഥ.

5. Little Iliad· പുരാണകാലത്തെ മറ്റൊരു നഷ്ടപ്പെട്ട കാവ്യം. ആരുടേതാണെന്നു നിശ്ചയമില്ല. ഹോമേരസിന്റെ ഇലിയഡിന്റെ ഉത്തരകഥ. ഉത്തരരാമായണം പോലെ. 1) Award of Arms 2) Philoctetes 3) Neoptolemus 4) Eurypylus 5) Mendicant Odysseus 6) Loconian Woman 7) Fall of Ilium 8) Departure of the Fleet ഇവയാണു് എട്ടു ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങൾ.

6. ഹെക്തോർ (Hector). ഈലിയത്തിലെ പ്രിയമിന്റെ പുത്രന്മാരിൽ ഒരുവൻ. ത്രോജൻയോധാക്കളിൽ മുഖ്യൻ. അയാളെ അഖില്ലെസ് വധിച്ചു.

7. എലക്ത്റാ (Electra) എവുരിപിഡെസിന്റെ നാടകം, ക്രി.മു. 418-ൽ രചിച്ചതു്.

8. ഡെൽഫി (Delphi) യിലെ അപ്പോളോദേവാലയത്തിൽനടന്നു വന്ന പ്രസിദ്ധമായ കലാപ്രദർശനം. Pythian games ആഗസ്റ്റ്–സെപ്റ്റംബറിൽ, ഒളിമ്പിയൻ ഉത്സവത്തിന്റെ മൂന്നാംകൊല്ലം തോറും നടത്തിവന്നു. ഏതാണ്ടു് ഓണക്കാലത്തു് മഹാബലിയുടേതുപോലെ, അപ്പോളോവിന്റെ വിജയയാത്രയെ പുരസ്കരിച്ചു നടക്കുന്ന ആഹ്ളാദപ്രദർശനം. സമയം ഓണമാസമായ 28 ദിവസങ്ങളുമായി ഒത്തുവരുന്നതെന്നും കൗതുകകരമായി തോന്നിക്കുന്നു.

നാലാം പുസ്തകം — അഞ്ചാം പുസ്തകം.

1. ക്സെനോഫനേസ് (Xenophanes) ക്രി. മു. 576—480. ഒരു ഗ്രീക്ക കവി. അന്നു നടപ്പിലിരുന്ന മതവിശ്വാസങ്ങളെ തീവ്രമായി ആക്ഷേപിച്ചു; സർവ്വവ്യാപകനായ ഈശ്വരന്റെ സത്ത സമർത്ഥിച്ചു. പ്രകൃതിതത്വത്തെപ്പററി കാവ്യമെഴുതി. ചിപ്പികളും മററും പരിശോധിച്ചിട്ട്, ഭൂമി സമുദ്രത്തിൽ നിന്ന് ഉയർന്നതാണ്, ഇന്നത്തെനിലയിലെത്താൻ പല പരിവർത്തനവും കഴിക്കേണ്ടിവന്നു എന്നും പറഞ്ഞു. കൃതികളുടെ ചില ശകലങ്ങൾ കണ്ടുകിട്ടിയിട്ടുണ്ട്.

2. ഡോലൻ (Dolon) 'ട്രോജൻ' യുദ്ധത്തിലെ പരാക്രമിയായ ഒരു യോദ്ധാവ്. വേഗവാനെന്ന പേരെടുത്തവൻ. അയാളെ ഗ്രീക്ക പാളയത്തിൽ ഗുപ്തചരനാക്കി അയച്ചു. അവിടെ ഗ്രീക്കുകളുടെ പിടിയിലകപ്പെട്ടു. ആത്മരക്ഷാർത്ഥം ട്രോജന്മാരുടെ സന്നാഹത്തിന്റെ രഹസ്യം മുഴുവൻ വെളിപ്പെടുത്തി. അവസാനം ദേശദ്രോഹക്കുററം ചുമത്തി അയാളെ ഡിയോമിഡീസ് വധിച്ചു.

3. നാലും അഞ്ചും പുസ്തകത്തിൽ കൊടുക്കുന്ന സമാധാനങ്ങൾ പ്ലേറേറാവിന്റെ ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു മാത്രമാണെന്നു ധരിക്കരുത്. ക്രി. മു. നാലാംശതകത്തിൽ ആംഫിപോളിസിലെ സോയിലോസ് (Zoilos) എന്ന പേരുള്ള ഒരു നിരൂപകനുണ്ടായിരുന്നു. ആ നിരൂപണപടു ഹോമറിന്റെ കവിതകളെ നിശിതമായി പരിശോധിച്ച്, ഒട്ടുവളരെ ആക്ഷേപങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിച്ചു. ഹോമറിന്റെ വൃത്തങ്ങളൊന്നും, വ്യാകരണങ്ങളൊന്നും പോലും ആക്ഷേപത്തിന്നു വിഷയമായി. ക്രുദ്ധരായ ഗ്രീക്കുകൾ സോയിലോസിനെ മലയുടെ അററത്തെ പാറക്കെട്ടിൽ നിന്നു താഴോട്ട് എറിഞ്ഞു കൊന്നു എന്നാണ് ഐതിഹ്യം. 'കാവ്യകലയെപ്പററി' ചില ഭാഗങ്ങൾ ഈ നിരൂപകന്റെ ആക്ഷേപങ്ങൾ മനസ്സിൽ വെച്ചുകൊണ്ട് എഴുതിയതായിരിക്കാനിടയുണ്ട്.



പരിശിഷ്ടങ്ങൾ

കാവ്യകലയെപ്പററി: ഒരു അദ്ധ്യയനം

പ്രസ്താവന

പാശ്ചാത്യചിന്തയുടെ ഉറവിടം പുരാതനഗ്രീസും, ആദിമമായ പ്രേരണാകേന്ദ്രം സോക്രതേസ്, പ്ലേതോൻ, അരിസ്റ്റോതെലെസ് എന്നീ മൂവരുമാണെന്നു പ്രസിദ്ധമാണല്ലോ. സോക്രതേസ് പുസ്തകമൊന്നും എഴുതിയിട്ടില്ല. എങ്കിലും ആ മഹാചിന്തകൻ, അഥെൻസ് നഗരം മുഴുവൻ ഇളക്കി മറിക്കുമാറ്, വിപ്ലവകാരിയായിരുന്നു. തൻെറ അന്തരാത്മാവിൻെറ പ്രേരണയനുസരിച്ച്, ശുദ്ധമായ സത്യവും, ന്യായവുമെന്തെന്നറിയുവാനും, അറിഞ്ഞതു പ്രചരിപ്പിക്കുവാനുമായി അദ്ദേഹം സ്വജീവിതം ഉഴിഞ്ഞുവച്ചു. അഥെൻസുവാസികളുടെ ധാരണകൾക്കും, ജീവിതരീതിക്കും വിപരീതമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിൻെറ ഉപദേശങ്ങൾ. അതിനാൽ നാട്ടുകാരുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ അദ്ദേഹം അപരാധിയായിത്തീർന്നു. അദ്ദേഹം സ്വയം വിഷം കുടിച്ചു മരിച്ചുകൊള്ളണമെന്ന ശിക്ഷയാണ് അന്നത്തെ ഭരണക്കാർ കല്പിച്ചത്. അങ്ങനെ സോക്രതേസിൻെറ ഭൗതികജീവിതം അവസാനിച്ചു.

എങ്കിലും, അദ്ദേഹത്തിൻെറ ആത്മാവ് അമരമായി വിജയിച്ചു. ആ ആത്മതേജസ്സ് പ്ലേതോനിലൂടെ വീണ്ടും അതിൻെറ വെൺകതിരുകൾ സർവ്വത്ര വിതറി. സോക്രതേസിൻെറ ശിഷ്യന്മാരിൽ പ്രമുഖനാണ് പ്ലേതോൻ. ഗുരുവിൻെറ തത്വശാസനം പ്രചരിപ്പിക്കുവാൻവേണ്ടി, അഥെൻസിൻെറ നഗരാതിർത്തിക്കു പുറത്ത്, പ്ലേതോൻ യൂറോപ്പിലെ ഒന്നാമത്തെ സർവ്വകലാശാലയായ അക്കാദമി സ്ഥാപിച്ചു. നാല്പതുവർഷം അതിൻെറ കുലപതിയായിരുന്നുകൊണ്ട് അദ്ദേഹം അനേകം വിദ്വാന്മാരെ തയ്യാറാക്കി. കൂടാതെ, വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ വിളക്കുകളെന്ന് ഇക്കാലമുള്ളപ്പോഴും ലോകം പുകഴ്ത്തുന്ന സംവാദഗ്രന്ഥങ്ങൾ രചിക്കയും ചെയ്തു. അവയിൽ സോക്രതേസിൻെറ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ മനോഹരവും, സുഗ്രഹവുമാംവിധം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്.

വിശ്വവിശ്രുതനായ പ്ലേതോൻെറ ശിഷ്യന്മാരിൽ സർവ്വശ്രേഷ്ഠനായ അരിസ്റ്റോതെലേസ്, തൻെറ താരുണ്യോദയത്തിലാണ് അക്കാദമിയിൽ പ്രവേശിച്ചത്. ഇരുപതുവർഷം പ്ലേതോൻെറ അന്തേവാസിയായി കഴിഞ്ഞ ആ മഹാമേധാവി, ഗുരുവിൻെറ സ്വർഗ്ഗാരോഹണത്തിനു ശേഷം ഗ്രീസിൽ പലേടത്തും സഞ്ചരിച്ചിട്ട്, അഥെൻസിൽ മടങ്ങിവന്ന്, ലീകെയമെന്ന വിദ്യാകേന്ദ്രം തുറന്നു. ലീകെയത്തിൻെറ

ആചാര്യനായിരുന്ന കാലത്താണ് അദ്ദേഹം തന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്കു രൂപം കൊടുത്തതു്. സോക്രട്ടീസിൽ നിന്നു് നിർഗ്ഗമിച്ച ജ്ഞാനപ്രവാഹം പ്ലേറ്റോവിലൂടെ പരിപുഷ്ടവും, സർവ്വജനസമാദൃതവും, നിബിഡവുമായി ഉടലെടുത്തിട്ടു്, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിലൂടെ പരിമാർജ്ജിതവും, സുവ്യക്തവും, വിവേകസമ്മതവുമായ രൂപത്തിൽ, വിവിധ ധാരകളായി പിരിഞ്ഞു്, വൈപുല്യമായി ഒഴുകി (1) അവിടെനിന്നാണ് യൂറോപ്പിലെ വർഗ്ഗീകൃതമായ ചിന്താപദ്ധതികൾ ഒന്നൊന്നായി പുരോഗമിച്ചതു്.

" കാവ്യകലയെപ്പററി "

അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് അസംഖ്യം ഗ്രന്ഥങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ടു്. അന്നുവരെയുള്ള മുഴുവൻ അറിവും അനുക്രമം സംഗ്രഹിച്ചതിൽപിന്നെ, അതു് അടിസ്ഥാനമാക്കിക്കൊണ്ടു്, ഓരോ വിഷയവും നിഷ്കർഷിച്ചു പരീക്ഷിക്കയും, ആക്ഷേപവും സമാധാനവും പൂർവ്വപക്ഷവും ഉന്നയിക്കയും, അനന്തരം സിദ്ധാന്തപക്ഷം അവതരിപ്പിക്കയും ചെയ്തശേഷം, ഭാവി ചിന്തനത്തിനു ആവശ്യമായ പ്രേരണ നല്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ പ്രക്രിയ. വർഗ്ഗീകരണം, ഐതിഹാസികമായ വീക്ഷണം, പാരമ്പര്യബുദ്ധി, സ്വാധീനമായ പര്യാലോചന, സമന്വയദൃഷ്ടി, [illegible] മുതലായ ഗവേഷണവൈശിഷ്ട്യം ഭാവിതലമുറയ്ക്കു അദ്ദേഹം ചെയ്ത സംഭാവനയാണ്. രാജനീതി, സമുദായശാസ്ത്രം, പ്രകൃതിശാസ്ത്രം, നീതിശാസ്ത്രം; മനഃശാസ്ത്രം, ഭൗതികവിദ്യാ, പരാവിദ്യാ—ഇത്യാദി എല്ലാ വിഷയവും അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ വിവേചനത്തിനു വിധേയമായിട്ടുണ്ടു്. അതുപോലെ സാഹിത്യത്തെയും അദ്ദേഹം കൂലങ്കഷമായി പരീക്ഷിച്ചു. അതിന്റെ പരിണാമമാണ് 'കാവ്യകലയെപ്പററി' എന്ന പ്രകരണഗ്രന്ഥം.

"കാവ്യകലയെപ്പററി'' ഇതൊരു ചെറിയ ഗ്രന്ഥമാണ്. എങ്കിലും, അനേകം നൂററാണ്ടുകളായി യൂറോപ്പിലെ കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൽ അതിനു ചെലുത്താൻ കഴിഞ്ഞ അധികാരവും, പ്രാമാണ്യവും എതിരററതാകുന്നു. യൂറോപ്യൻഭാഷകളുടെ ഏററവും പഴയ സാഹിത്യശാസ്ത്രമാണിതു്. വിശാലമായ അദ്ധ്യയനത്തിന്റെയും, ദീർഘകാലം നീണ്ടുപോകുന്ന കാവ്യഗതിയുടെ ക്രമാഗതമായ ചരിത്രത്തെ ആശ്രയിച്ച നിഗമനത്തിന്റെയും സാരം അതിൽ ദർശിക്കാം. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പ് നാലാംശതകത്തിൽ, ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗത്തിനു പ്രിയവും മാന്യവുമായിരുന്ന ദാർശനികഭാവന എക്കാലവും, എവർക്കും പ്രിയവും മാന്യവുമായിരിക്കണമെന്നു്, ഉദാത്തവും ഭദ്രവുമാകാമെന്നു് എന്തുകൊണ്ടു് വന്നുകൂടാ? എങ്കിലും അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് ജനിച്ച കാലത്തിന്റെയും ദേശത്തിന്റെയും സന്താനമാണ് പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥമെന്ന വാസ്തവം മറക്കാവതല്ല.

---

1) Aristotle and Plato in Midfourth Centuary (Ed) Ingemar During (1960) നോക്കുക.

മഹത്തായ ഈ കൃതി അപൂർണ്ണമായേ കിട്ടിയിട്ടുള്ളൂ. മൂലത്തിലെ ചില അംശങ്ങൾ നശിച്ചുപോയി. സ്വതന്ത്രമായി പഠിക്കുവാൻവേണ്ടി ഉണ്ടാക്കിയ സർവ്വാംഗപൂർണ്ണമായ പുസ്തകമല്ല 'കാവ്യകലയെപ്പററി'. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ മററു പുസ്തകങ്ങളെപ്പോലെ, ഇതും വെറും കുറിപ്പാണ്. കുറിപ്പുകൾക്കു പൊതുവെ വരാവുന്ന കുറവുകൾ ഇതിനുമുണ്ട്. ആകസ്മികമായ ഉപസംഹാരം, അംഗങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ലായ്മ, പ്രകരണംവിട്ടുള്ള വ്യതിചലച്ച്, ദുർഗ്രഹമായ സംക്ഷേപം, പരിഭാഷകളുടെ നിർവ്വചനത്തിൽ അപൂർണ്ണത, അടുക്കില്ലായ്മ, മുഖ്യവിഷയങ്ങൾ വിശദീകരിക്കായ്ക, ഗൌണവിഷയങ്ങളുടെ വിസ്താരം, വിവേചനത്തിന്റെ വികലത മുതലായ ദോഷങ്ങൾ ഇതിൽ കാണാം. ഇവ കുറിപ്പുകളിൽ വരാവുന്നവ തന്നെ. എങ്കിലും അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിൽ ഏറിയ ഭാഗവും, പ്രമാദരഹിതമായ പരിചിന്തനത്തിന്റെ ഫലമാണെന്ന് സമ്മതിച്ചേ തീരൂ. "കാവ്യകലയെപ്പററി"യിൽ അന്ന് അദ്ദേഹം പറഞ്ഞ തത്വങ്ങൾ പലതും ഇന്നും മാന്യം തന്നെ. എന്നാൽ ഇതൊരു ആധുനിക വിമർശശാസ്ത്രമാണെന്നു തെററിദ്ധരിച്ചുപോകരുത്.

തത്വജ്ഞാനികളായ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞന്മാരെയും, ഭരണാധികാരികളെയും തയ്യാറാക്കുകയായിരുന്നു പ്ലതോന്റെ ഉദ്ദേശ്യം. അതിനു് പ്രയോജനപ്പെടുന്ന അദ്ധ്യയനപദ്ധതി 'പോളിതെയ്യ' (റിപ്പബ്ലിക്) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അദ്ദേഹം നിർദ്ദേശിച്ചു. പ്ലതോന്നു മുമ്പ്, സാമാന്യവും വിശേഷവുമായ എല്ലാതരം അദ്ധ്യാപനവും കവികളുടെയും സോഫിസ്റ്റുകളുടെയും കയ്യിൽ അമർന്നിരുന്നു.[1] സോഫിസ്റ്റുകൾ തന്നെയും തങ്ങളുടെ അദ്ധ്യാപനത്തിൽ കാവ്യനാടകങ്ങളെ പ്രമാണമായി അവലംബിച്ചുപോന്നു. പരമ്പരാഗതമായ ഗ്രീക്കു പാഠ്യക്രമത്തിൽ ഒന്നാംസ്ഥാനം കാവ്യനാടകങ്ങൾക്കു ലഭിച്ചിരുന്നതിനാൽ, അവർ ജനതയുടെ കാവ്യനാടകശ്രദ്ധയെ യഥേഷ്ടം പ്രയോജനപ്പെടുത്തിവന്നു. സ്വഭാവശുദ്ധിക്കും, ന്യായബോധത്തിനും കാവ്യനാടകങ്ങൾ ഒട്ടും സഹായിച്ചില്ലെന്നു കണ്ട പ്ലതോൻ, തത്വജ്ഞാനികളായ ഭരണകർത്താക്കളെ തയ്യാറാക്കുവാനുള്ള പാഠ്യക്രമത്തിൽ, അവയുടെ അദ്ധ്യയനമുൾപ്പെടുത്തരുതെന്നു തീരുമാനിച്ചു. കവികളുടെയും കാവ്യത്തിന്റെയും മഹത്വം പ്ലതോന്നു് അജ്ഞാതമല്ലായിരുന്നു എന്നല്ല ഇതിന്റെ അർത്ഥം. പ്ലതോൻ സ്വയം നല്ല കവിയായിരുന്നു—രസികനും, ഭാവുകനും, സഹൃദയനുമായിരുന്നു. 'പോളിതെയ്യ' പത്താംപുസ്തകത്തിൽ ഹോമെരൊസിനെയും, ഹീസിയൊദൊസിനെയും വാനോളം പുകഴ്ത്തിയിട്ടുണ്ട്. അതോടൊന്നിച്ച്, വിദഗ്ദ്ധനായ കവി ആദർശ

1: U. Von Wilamowitz-Moellendroff. Platon I p. 478
Finsler. Platon und die Aristotelische Poetik P. 220.
സോഫിസ്റ്റ് = വെറും താർക്കികന്മാർ

നഗരത്തിൽ വന്നാൽ, ആ ദിവ്യനെ അർഘ്യവും പാദ്യവും മധുപർക്കവും നല്കി സൽക്കരിച്ചിട്ട്, പുഷ്പമാല്യം ചൂടി ഉച്ചിപ്പെടുത്തി, നഗരസീമയ്ക്കു പുറത്തു കൊണ്ടുപോയി വിടേണമെന്നു മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ ഉപദേശിക്കുന്നു.

പ്ലേറ്റോൻ കാവ്യനിഷേധത്തിനു രണ്ടുതരം തർക്കമാണു് ഉന്നയിച്ചതു്. ഒന്നു്, ദാർശനികം; മറ്റതു്, ധാർമ്മികം. പ്ലേറ്റോന്റെ ദർശനശാസ്ത്രമനുസരിച്ചു്, ദൃശ്യമാനമായ ലോകം ആദർശമായ ലോകത്തിന്റെ ഉപവർത്തിയായ, മങ്ങിയ, അപൂർണ്ണമായ പകർപ്പാകുന്നു; ആ പകർപ്പിന്റെ അടുത്ത വ്യർത്ഥമായ പകർപ്പാണു് കല. അതായതു് സത്യത്തിന്റെ വാസ്തവമായ നിലയിൽനിന്നു്, ഇരട്ടി ദൂരത്തു്, മൂന്നാമത്തെ തരം അപൂർണ്ണമായ പ്രതികൃതിയാണു് കാവ്യം. അതിനാൽ കാവ്യം സത്യമല്ല; സത്യമല്ലാത്തതു ത്യാജ്യമാകുന്നു. ഇതാണു് കാവ്യനിരാസത്തിന്റെ ദാർശനികയുക്തി.

ദേവതകളേയും പുരാണപുരുഷന്മാരേയും പററി അശ്ലീലവും അവാസ്തവവുമായ വർണ്ണനയിലേർപ്പെടുന്ന കവികൾ, തദ്വാരാ അദ്ധ്യേതാക്കളുടെ ന്യായബോധവും, സദാചാരവൃത്തിയും, സൌശീല്യവും ദുഷിപ്പിക്കുന്നു. കാവ്യനിഷേധത്തിന്റെ ധാർമ്മികമായ പ്രേരണ ഇതാണു്. ദാർശനികശിരോമണിയായ പ്ലേറ്റോന്റെ വിമർശനപ്രക്രിയയും, ഭാഷാസരണിയും അവയുടെ സൂക്ഷ്മമായ തീക്ഷ്ണതയോടെ പ്രയുക്തമായപ്പോൾ, കാവ്യസമർത്ഥനപക്ഷം തകർന്നുപോയി. അതുകൊണ്ടു് കാവ്യകലയുടെ ഉദ്ധാരം ആവശ്യമായിരുന്നു. അതിലേർപ്പെടാനർഹൻ പ്ലേറ്റോന്റെ ശിഷ്യന്മാരിൽ സർവ്വശ്രേഷ്ഠനായ അരിസ്റ്റോട്ടലെസാണല്ലോ.

മുഴുവൻ ഗ്രീക്കസാഹിത്യമല്ല, അതിൽപെട്ട ഏതാനും വിഭാഗമാണു് ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രതിപാദ്യം. നാലുതരം കാവ്യങ്ങളിൽ പരിമിതമാണതു്. ചരിത്രപരവും കലാപരവുമായ അടിസ്ഥാനത്തിൽ അവയെ രണ്ടു യുഗ്മങ്ങളായി പരിഗണിക്കുന്നു. കാവ്യാശയത്തിന്റെ പ്രേരകതത്ത്വം രണ്ടാണെന്നും, അതിന്റെ ഗതി രണ്ടു പന്ഥാവിലൂടെയാകുമ്പോൾ രണ്ടു കാവ്യരൂപങ്ങൾ പ്രകടമാകുന്നുവെന്നും അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് അനുമാനിക്കുന്നു: ഒന്നു് പുരാണകഥാകാവ്യം (= മഹാകാവ്യം) മറ്റതു്, വിഡംബനകാവ്യം. മഹാകാവ്യത്തിൽനിന്നു് ദുഃഖാന്തനാടകവും, വിഡംബനകാവ്യത്തിൽനിന്നു് പ്രഹസനവും ഉടലെടുക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടു്, കാവ്യത്തിന്റെ സ്വഭാവം ഇപ്രകാരം രണ്ടു യുഗ്മങ്ങളിൽ വിനിയുക്തമാണെന്നു തീരുമാനിക്കാം. ആ നിലയ്ക്കു് മഹാകാവ്യത്തിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന തത്ത്വങ്ങൾ, ഉചിതമായി പരിഷ്കരിച്ചാൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും ചരിതാർത്ഥമാകാവുന്നവ തന്നെ; അതേമാതിരി, വിഡംബനയിലെ തത്ത്വങ്ങൾ പ്രഹസനങ്ങളിലുമിണക്കാം. എങ്കിലും ഐതിഹാസികദൃഷ്ട്യാ, ഓരോ പ്രകാരത്തിന്റെയും പരിണതമായ രണ്ടാമത്തെ രൂപം കാവ്യകലയുടെ വ്യക്തതരമായ വികാ

സമാണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് കരുതുന്നു. അതിനാൽ വികസിതമായ രണ്ടു രൂപവും ഓരോന്നിൻെറയും പൂർവ്വരൂപങ്ങളോടൊപ്പം പൂർണ്ണമായ പ്രതിപാദനമർഹിക്കുന്നു. അവയുടെ വികാസവിധി നിർണ്ണയിച്ചതിൽ പിന്നെ, ആ നിയമങ്ങളെ മററു രണ്ടു പ്രകാരങ്ങളിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന രീതി അനുബന്ധിയമാംവിധം അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. എങ്കിലും പുസ്തകത്തിൽ നിർവഹിക്കുന്നതു് കേവലം ദുഃഖാന്തനാടകത്തെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദനവും, അതിൻെറ ഫലമെങ്ങനെ മഹാകാവ്യത്തിൽ പ്രയോഗിക്കാമെന്ന സൂചനയുമാണ്; വിഡംബനവും പ്രഹസനവും ആ രീതിയിൽ വിവേചിക്കുന്നില്ല. ഗ്രന്ഥത്തിൻെറ രണ്ടാം ഭാഗത്തിൽ അതു ചെയ്തിരിക്കാമെന്നും, ആ ഭാഗം നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയെന്നും ഊഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

കാവ്യഭേദങ്ങളുടെ ഇതിഹാസം ചർച്ചചെയ്യുന്നിടത്ത്, ഹാസ്യപാത്രത്തെയും ഉപഹാസ്യത്തെയുംപററി പ്രത്യേകമായി എഴുതുന്നതു വായിച്ചാൽ, പ്രഹസനം പിന്നീട് വിവേചിക്കുമെന്നു പ്രതീക്ഷിക്കാൻ പഴുതു കാണുന്നു. അതു വിവേചിച്ചതായി സൂചന ഗ്രന്ഥാരംഭത്തിലുണ്ടുതാനും. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിൻെറ കാലത്തു് പ്രഹസനം വികാസം പ്രാപിച്ചിരുന്നുവെന്നു ചിലർ പറയുന്നുണ്ട്. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിനുമുമ്പ് (ക്രി.മു. 382—322) ജീവിച്ചിരുന്ന അരിസ്റ്റോഫനീസ് (ക്രി മു. 450—385) പേരുകേട്ട പ്രഹസനകവിയായിരുന്നുവെന്നതും ഇവിടെ ഓർക്കേണ്ടതാണ്. ദിയോഗെനസ്‌ലാകേർതിയസ് തയാറാക്കിയ അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് വാങ്മയത്തിൻെറ പട്ടികയിൽ, "കവികളെപ്പററി മൂന്നു സംവാദങ്ങൾ" എന്ന പേരു കൂടി ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്[1]. പ്ലൂട്ടാർക്കിൻെറ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉദ്ധരിച്ചിട്ടുള്ള ഏതാനും അംശങ്ങൾ ഇററലിയിലെ വിദ്വാനായ റൊസ്റ്റഗ്നി കണ്ടുപിടിച്ചു സംഗ്രഹിച്ചിട്ടുള്ളതിൽ,[2]—"ദാർശനികർ ചെയ്യുംപോലെ സത്യമന്വേഷിക്കുക കവിയുടെ കർത്തവ്യമല്ലെ"ന്ന ഭാഗം, "കാവ്യകലയെപ്പററി" എന്ന പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിലെ കാവ്യപ്രയോജനത്തെ സംബന്ധിച്ചു അംശംപോലെ ഇരിക്കുന്നുവെന്ന് അദ്ദേഹം സ്ഥാപിക്കുന്നു.[3] ലോപിച്ചുപോയ ആ കൃതിയിൽ പ്രഹസനം ചർച്ചചെയ്തിരിക്കാം.

ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഗീതികാവ്യം (ലിറിക്) വിവേചിച്ചുകാണുന്നില്ല. താണ്ഡവഗീതം, രാഗപ്രധാനമായ കാവ്യം, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ വൃന്ദഗാനം—ഇവയിൽനിന്ന് ഭിന്നമാണ് ഗീതികാവ്യം. ദേവതകളേയും, പുരാണപുരുഷന്മാരേയും ആദരിച്ചുണ്ടായവയാണ് ഗീതഗാഥ. അതി

1. വിശ്രുതമായ 'ഹോമരോസ് പ്രശ്നം' അല്ല ഈ രചന. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിൻെറ പ്രാരംഭകൃതികൾ സംവാദരൂപത്തിലായിരുന്നു.

2. A Rostagni: Il dialgo aristotelico: "Peri Poieton" Rivista oli Filotogia-N, S. IV 1926- 433-70. V 1927-

3. A Rostagni; Aristotele, Poetica- Introduzione (1945) also; Aristotle: Select Fragments-72, 3. 73, 4, 70-2.

നാൽ ഗാഥകളുടെ പ്രതിപാദനം മഹാകാവ്യപ്രകരണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുക ഉചിതം തന്നെ. ഹോമരസിന്റെ കാവ്യം പ്രായേണ ഉച്ചസ്വരത്തിൽ, രാഗമുൾക്കൊള്ളിച്ച് പാടുകയായിരുന്നു പഴയ നടപ്പ്. 'ഹോമരസിന്റെ ഇലിയദിന്മേൽ ടിപ്പണി' എന്ന ഒരു ഗ്രന്ഥം അലക്സാണ്ടർക്കുവേണ്ടി അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് എഴുതി. അതിൽ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ അംഗമായ ഗാഥ വിവേചിച്ചിരിക്കാനിടയുണ്ട്. ഗീതികാവ്യത്തിന് അതിൽ പ്രവേശിക്കാനവകാശമില്ലല്ലോ. ശൃംഗാരഗീതം വ്യക്തിപരമാണ്—മുക്തകങ്ങളാണ്. കഥാഘടനയോ ഉപാഖ്യാനമോ അതിലില്ല. സംഗീതവുമായി നിത്യബന്ധമുള്ള ശബ്ദരൂപമാണത്. അതിനാൽ, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ അതു കാവ്യമല്ലായിരിക്കാം.

പ്രകൃതത്തിൽ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ തത്വങ്ങളും, മഹാകാവ്യത്തിനു ഇണങ്ങുന്ന രീതിയിൽ അവയുടെ പ്രയോഗവും മാത്രമാണ് ഗ്രന്ഥത്തിലെ മുഖ്യമായ പ്രതിപാദ്യം. ദുഃഖാന്തനാടകം വിശിഷ്ടമായ കാവ്യഭേദമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുവാനായി അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ചെയ്യുന്ന വ്യാപകവും, സൂക്ഷ്മവുമായ വിവേചനം കാവ്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ അടിസ്ഥാനമായ മാതൃകയാണെന്നതിനു സംശയമില്ല.

"കാവ്യകലയെപ്പററി" അഞ്ചു പുസ്തകങ്ങളായി വിഭക്തമാണ്. ഒന്നാം പുസ്തകത്തിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തെയും, മഹാകാവ്യത്തെയും, പ്രഹസനത്തെയും കാവ്യത്തിന്റെ പ്രധാനഭേദങ്ങളാക്കി എണ്ണിക്കൊണ്ട്, അവയുടെ സാമാന്യമായ പരിചയം നൽകുന്നു. എല്ലാ കാവ്യഭേദങ്ങളും അവയുമായി ഗാഢമായ ബന്ധമുള്ള സംഗീതംപോലെ, അനുകരണപ്രകാരങ്ങളാണ്. അനുകരണത്തിന്റെ രീതിയും, ഉപകരണവും, വിഷയവും വേറെ വേറെ ആകുമ്പോൾ, ആ ഭേദത്തെ ആശ്രയിച്ച്, കലയുടെ പ്രകാരങ്ങൾക്കും വേറെ വേറെ പേരുണ്ടാകുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ ഐതിഹാസികവും, മനോവൃത്തിഗതവുമായ ഉത്ഭവവൃത്താന്തവും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വികാസചരിത്രവും ഇതിൽ ചുരുക്കി പ്രതിപാദിക്കുന്നുണ്ട്. അതോടൊന്നിച്ച്, മഹാകാവ്യത്തിനും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും തമ്മിലുള്ള സമാനതയും നിർദ്ദേശിക്കുന്നു.

രണ്ടാം പുസ്തകമാണ് ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗം. ഇതിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ സ്വരൂപവും, ലക്ഷണവും നിരൂപിച്ചിട്ട്, അതിന്റെ ഭാവാത്മകരൂപവും, ഘടനയും വിവരിക്കുന്നു. പദാവലിയെപ്പററി പറയുന്ന ഭാഗങ്ങൾ, ഗ്രീക്കുഭാഷാപരിജ്ഞാനമപേക്ഷിക്കുന്നതിനാൽ, മററു ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ്. അതിലെ ലക്ഷണാ-വിവേചനം വിശേഷമായ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു.

മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ഘടന ചുരുക്കി നിരൂപിക്കുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകം വിവേചിക്കുമ്പോൾ അവലംബിച്ച രീതി തന്നെയാണ് ഇവിടെയും അനുസരിക്കുന്നത്. ഒന്നാം പുസ്തകവുമായാണിതിന്റെ വേഴ്ച,

നാലാം പുസ്തകം ആക്ഷേപസമാധാനങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നു.[1] കാവ്യത്തിന്റെ സാധുത്വം ഗ്രഹിക്കുവാൻ ഈ സന്ദർഭം സഹായിക്കും. കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനം, ദർശനത്തിന്റെയോ ഭൗതികശാസ്ത്രത്തിന്റെയോ സാദ്ധ്യം പോലെ, സത്യാന്വേഷണമല്ല. വിശ്രമമായ ആനന്ദാനുഭൂതിയാണ് കാവ്യംകൊണ്ട് കൈവരേണ്ടത്.

അഞ്ചാം പുസ്തകത്തിൽ, മഹാകാവ്യത്തെയും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തെയും താരതമ്യം ചെയ്തശേഷം, കലാരൂപമെന്ന നിലയിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം ഉത്കൃഷ്ടമാണെന്നു സ്ഥാപിക്കുന്നു. രണ്ടാംപുസ്തകത്തിന്റെ സമാപനമാണിതെന്നു തോന്നിപ്പോകും.

അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ലിക്കെയും വിദ്യാലയത്തിൽ അനുസരിച്ചുവന്ന പാഠ്യക്രമത്തിൽ, അന്തിമമായ സ്ഥാനമാണ് യഥാക്രമം 'പ്രഭാഷണകല'യ്ക്കും 'കാവ്യകല'യ്ക്കും ലഭിച്ചിരുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'സദാചാരശാസ്ത്ര'ത്തിലും, 'രാജനീതിശാസ്ത്ര'ത്തിലും പ്രതിപാദിക്കുന്ന ദാർശനികതത്ത്വങ്ങൾ ഗ്രഹിക്കാത്തവൻ 'പ്രഭാഷണകല'യും 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യും പഠിക്കാനധികാരിയല്ല. ഭയം, കരുണ മുതലായവയുടെ വിശദീകരണം 'പ്രഭാഷണകല'യിലാണുള്ളത്. അതിനാൽ 'കാവ്യകലയെപ്പററി' പഠിക്കുംമുമ്പ് അതു് അറിഞ്ഞിരിക്കണം.

പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ അവലംബിക്കുന്ന ഐതിഹാസികപദ്ധതി അത്യന്തം ഗൗരവമുള്ളതാകുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ വസ്തുവിഭാഗം, സ്വരൂപനിർദ്ദേശം, വിശേഷതകൾ മുതലായവ നിർണ്ണയിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിന് ആശ്രയമായിരുന്നത് വിശാലമായ ഗ്രീക്ക സാഹിത്യവും, തദ്വിഷയകമായി സ്വയം ചെയ്ത ഗവേഷണവുമാണ്. ക്രി. മു. ൩൩൫-ൽ അവസാനിച്ച പൈഥിയൻ കളികളുടെ വിവരണം അദ്ദേഹം തന്റെ ഭാഗിനേയനായ കല്ലിസ്തനീസിന്റെ സഹകരണത്തോടുകൂടി തയ്യാറാക്കി.[2] ആ കളികളിൽ സംഗീതവും, കാവ്യപ്രകാരങ്ങളും ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നു. അഥേനിയൻ ഉത്സവത്തിൽ അഭിനയിക്കുവാനായി നാടകങ്ങളുടെ ഒരു സംഗ്രഹവും അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ് തയ്യാറാക്കി.[3] ഐതിഹാസികമായ ക്രമമനുസരിച്ച് പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കിയശേഷം, വിനിഗമനതർക്കം കൊണ്ട് അതു മുഴുവൻ പരിശോധിക്കാതെ ഗ്രന്ഥനിർമ്മാണത്തിൽ അദ്ദേഹം ഏർപ്പെടാറില്ല. 'പൊളിറ്റിക്കോൺ' (രാജനീതിശാസ്ത്രം) രചിക്കുംമുമ്പ്, അദ്ദേഹം 158 ഗ്രീക്ക നഗരങ്ങളുടെ

---

1 സോയിലോസ് (ക്രി. മു. 4-ാംശതകം) (Zoilos) ചെയ്ത വിമർശനങ്ങൾ ഇതെഴുതുമ്പോൾ അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ മനസ്സിലുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു വരാം.

2- M. N Tod: A Selection of Greek Historical Inscriptions (Oxford) Vol II 246 No· 187-

3. 'ദിദസ്കലിയായ്' എന്നാണ് ആ സംഗ്രഹത്തിന്റെ പേര്.

ഭരണഘടന (അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ പോളിറ്റിക്സിൽനിന്നു) സംഗ്രഹിച്ചത് ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്.[1]

അനുകരണസിദ്ധാന്തവും കാവ്യരൂപങ്ങളുടെ വർഗ്ഗീകരണവും

പ്ലേറ്റോവിന്റെ തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിൽ മുഖ്യം പ്രത്യയസിദ്ധാന്തമാണ്. പ്രത്യയമെന്നാൽ ബോധമെന്നാണർത്ഥം. അതിന്റെ ഗ്രീക്കുമൂലം 'എയ്ദീ' (—എയ്ദോസ്—ഈദിയ—ഐഡിയാ) എന്നാകുന്നു. ഭാഷാശാസ്ത്രമനുസരിച്ച് ഈ ശബ്ദത്തിന് സംസ്കൃതത്തിലെ വിദ് (=അറിയുക), വിദ്യ (=ജ്ഞാനം) എന്ന ശബ്ദങ്ങളുമായി ബന്ധമുണ്ട്. നാനാരൂപമായി കാണുന്ന ജഗത്തിലെ പരിവർത്തനശീലമായ പദാർത്ഥങ്ങളിൽ ബുദ്ധികൊണ്ടു മാത്രം ഗ്രഹിക്കാവുന്നതായും, ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കു വിഷയമാകാതെയും വർത്തിക്കുന്ന ഏകരൂപമായ തത്ത്വമെന്ന അർത്ഥത്തിലാണ് ആ ശബ്ദം പ്ലേറ്റോ പ്രയോഗിക്കുന്നത്. ഉദാഹരണത്തിന്, കുതിര എന്ന പദാർത്ഥമെടുക്കാം. ലോകത്തിൽ അസംഖ്യം കുതിരകളുണ്ട്, അവ മുമ്പുണ്ടായിരുന്നു, ഇനിയുമുണ്ടായിരിക്കും. നിറം, സ്വഭാവം, അവസ്ഥ മുതലായവയെ പുരസ്കരിച്ച് അവ ഓരോന്നും വേറെ വേറെ ആണ്. അവയിൽ നിമിഷംപ്രതി മാററവുമുണ്ടാകുന്നു. ഈ ഭേദമുണ്ടായിരുന്നിട്ടും അവ മുന്നുകാലത്തും കുതിര തന്നെ. പരമാർത്ഥത്തിൽ അശ്വമെന്ന ആദർശസ്വരൂപം എല്ലാ ഭേദങ്ങൾക്കും പരിവർത്തനങ്ങൾക്കുമപ്പുറം, സ്വതന്ത്രസത്തയായി നില്ക്കുന്നുണ്ട്. പ്രത്യക്ഷമായ, ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യമായ, അശ്വങ്ങൾ ആദർശമായിരിക്കുന്ന, അതീന്ദ്രിയമായ അശ്വസ്വരൂപത്തിന്റെ പ്രതികൃതിയാണ്—പകർപ്പാണ്. ഏതേത് അററം മോശമായ കുതിരയിൽ പോലും ആദർശമായ അശ്വത്തിന്റെ അംശമുണ്ട്. ആദർശമായ അശ്വത്തിന്റെ രൂപം ആംശികമായി അവയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടാതിരുന്നാൽ, അവ എല്ലാം കുതിരയല്ലാതെ, മറെറന്തെങ്കിലും ആയിരിക്കയേ ഉള്ളൂ. മററു പദാർത്ഥങ്ങളെക്കുറിച്ചും ഇതുപോലെ ധരിച്ചുകൊള്ളണം. ഭാവരൂപം (ഐഡിയാസ്), അല്ലെങ്കിൽ, പ്രത്യയങ്ങൾ സ്വതന്ത്രസത്തയാണ്. അതിന്റെ നാമാന്തരമാണ് പരമശ്രേഷ്ഠമായ—പരമാർത്ഥമായ—ആകാരം (=ആർക്കെതിപ്പോൻ). കുതിര ഒരു ജാതി (=വർഗ്ഗം) ആകുന്നു. ജാതിക്ക് പരമശ്രേഷ്ഠമായ, ഭാവാത്മകമായ, രൂപമുണ്ട്. കരടി, പശു, മനുഷ്യൻ, കട്ടിൽ, സൌന്ദര്യം, ന്യായം, നഗരം—എന്നുവേണ്ട വ്യവഹാരത്തിലെ ഓരോ വസ്തുവും ഓരോ വർഗ്ഗത്തിൽ (ജാതിയിൽ) പെട്ടതാണെന്നാണ് താത്പര്യം. അവയ്ക്ക് ഓരോന്നിനും ആദർശമായ (ഭാവാത്മകമായ), പരമശ്രേഷ്ഠമായ ആകാരമുണ്ട്. വ്യാവഹാരികലോകത്തിൽ

1. Aristotle: Politics Book III chapters 4-5 നോക്കുക.

നാം അറിയുന്ന ആകാരം, അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥിതി, ആദർശമായ, പരമശ്രേഷ്ഠമായ, ഭാവരൂപത്തിന്റെ അപൂർണ്ണമായ പ്രതികൃതിയാണ്. മറെറാരു ലോകത്തിലാണ് പരമശ്രേഷ്ഠമായ ആദർശരൂപം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. അതാണ് ആദർശലോകം—ഭാവജഗത്. നമ്മുടെ കണ്മുന്നിലുള്ളതായ ജഗത് ആദർശലോകത്തിന്റെ അംശമാത്രമായ, അപൂർണ്ണമായ, ഏകദേശമായ പ്രതികൃതിയാകുന്നു. അതായത്, ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യമായ പദാർത്ഥങ്ങൾ (വ്യാവഹാരികജഗത്) ആദർശമായ ഭാവരൂപത്തിന്റെ (പാരമാർത്ഥികജഗത്തിന്റെ) ഏകദേശമായ അനുകരണമാകുന്നു.[1] 'എള്ളോസ്' (= ഭാവം) അല്ലെങ്കിൽ 'ഇദേയ' (= ഭാവരൂപം) എന്ന പദങ്ങൾ 'നൊയേത' (= ധീഗമ്യം) അല്ലെങ്കിൽ 'ഒറോമത' (= അഭൗതികം) എന്ന വിശേഷണം ചേർത്താണ് പ്ലേറ്റോൻ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.[2]

അഭൗതികവും, ബുദ്ധ്യധിഗമ്യവുമായ ആദർശം ശ്രേഷ്ഠസ്വരൂപമാണെന്നും, ഭൗതികവും, ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യവുമായ പ്രാകൃതരൂപം അസദാകാരമാണെന്നും പ്ലേറ്റോൻ പറയുന്നു. ശ്രേഷ്ഠസ്വരൂപത്തിന്റെ ദുർവൃത്തിയായ, അപൂർണ്ണമായ, ഏകദേശാനുകരണം മാത്രമാണ് പ്രാകൃതവസ്തുജാലം.[3] കല അല്ലെങ്കിൽ കാവ്യം അസദ്രൂപമായ പ്രാകൃതലോകത്തിന്റെ ദുർവൃത്തിയും, അപൂർണ്ണവുമായ ഏകദേശാനുകരണമാണ്. അപ്പോൾ വാസ്തവമായ സദ്രൂപത്തിൽനിന്ന് ഇരട്ടി അപൂർണ്ണമായി നടക്കുന്ന ഏകദേശാനുകൃതിയായ കല അല്ലെങ്കിൽ കാവ്യം സത്യമല്ല—അസത്യമാണ്. സത്യമല്ലാത്തത് ത്യാജ്യമാണല്ലോ.

ദാർശനികമായ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലാണ് പ്ലേറ്റോൻ കാവ്യനിരാസത്തിന്റെ മുഖ്യമായ ഹേതു ഉന്നയിക്കുന്നത്. കല (കാവ്യം) പ്രാകൃതലോകത്തിന്റെ അനുകരണമാണെന്ന ധാരണ പ്ലേറ്റോന്നു മുമ്പുതന്നെയും ഗ്രീക്കമാനസത്തിൽ ഉറച്ചുകഴിഞ്ഞിരുന്നു.[4] അതുകൊണ്ട്, കാവ്യം അനുകരണമാണെന്ന മതം പ്ലേറ്റോനും അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സും സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. അനുകരണശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥത്തെ സംബന്ധിച്ചാണ് ഇരുവരുടെയും മതഭേദം. ദേഹരഹിതമായ ആദർശമാണ് പ്ലേറ്റോൻ ദർശിച്ചതെങ്കിൽ, പരിവർത്തനശീലമായ വാസ്തവികതയിലാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ ശ്രദ്ധ പതിഞ്ഞത്. പരിദൃശ്യമാനമായ ജഗത്തിലെ ഓരോ ജാതിയിൽപെട്ട വ്യക്തികളെല്ലാം ഒരൊററ ഭാവരൂപത്തിന്റെ പകർപ്പാണെന്നും, മൂലവുമായി ഓരോന്നിനും പൊരുത്തക്കുറവുള്ളതിനാൽ, അവ അന്യോന്യം വേറെ വേറെ ആയി പ്രതീതമാകു

---

1. G. E. Field; The Philosophy of Plato (1956) p 44
2. A. E. Taylor: Varia Socratica (Oxford) p 176-267
3. P. Natrop; Platons Ideenlehre p 1 (also Ritter: The Essence of Plato's philosophy)
4. Finsler: Platon and die Aristotelische Poetik p. II

നാവെന്നും പ്ലേറ്റോൻ സ്ഥാപിച്ചു. കതിർ കതിരായാവാനും, കഴുത കഴുതയായാവാനും, ത്രികോണം ത്രികോണമാവാനും പ്രമാണമായ വസ്തുവുണ്ടെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സും സമ്മതിക്കുന്നു. എന്നാൽ മൂലവസ്തുവിന് സ്വന്തം പകർപ്പുണ്ടാകുവാൻ കെല്പുണ്ടെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ് കരുതുന്നില്ല. പ്ലേറ്റോവിന്റെ പ്രത്യയങ്ങൾക്കു പകരം, അദ്ദേഹം പദാർത്ഥങ്ങളുടെ 'സാരതത്ത്വം' ആവിഷ്കരിച്ചു. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ സാരതത്ത്വം ഓരോ പദാർത്ഥത്തിലുമുണ്ട്; പ്ലേറ്റോവിന്റെ പ്രത്യയം ജാതിയിലാണുള്ളതു്. പദാർത്ഥങ്ങളുടെ തത്ത്വം, പരിവർത്തനശീലമല്ലാത്ത അംശം, പദാർത്ഥങ്ങളിൽനിന്നു ഭിന്നമല്ല, ബാഹ്യമല്ല; അവയിൽതന്നെ നിഗൂഢമാണ്. നാം കാണുന്നതു് വസ്തുവിന്റെയും ആകാരത്തിന്റെയും സംയുക്തമായ രൂപമാകുന്നു.[1] ദാർശനികമായ ഈ പശ്ചാത്തലത്തിലെ ചേതനാ രീതിയിൽ, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് കാവ്യനിരാസത്തിനു സമാധാനം കാണുന്നു.

പ്ലേറ്റോവിന്റെ പേരു പറയാതെയാണ് ആക്ഷേപങ്ങൾക്കു സമാധാനം നൽകിയിരിക്കുന്നതു്. കാവ്യം ജീവിതത്തിന്റെ (പ്രകൃതിയുടെ) അനുകരണംതന്നെ. എന്നാൽ അനുകരണത്തിന്റെ അർത്ഥം ആക്ഷേപകൻ ധരിക്കുംപോലെ അല്ല. കാവ്യം ജീവിതത്തിന്റെ അനുകരണമാണെന്നുവച്ചു്, അതു് ജീവിതത്തിന്റെ നിർജ്ജീവമോ, മങ്ങിയതോ ആയ നിഴലാണെന്നു കരുതിക്കൂടാ. ജീവിതവും അതിന്റെ അനുഭവങ്ങളും ചേർന്നതാണ് നമ്മുടെ അസ്തിത്വം. 'എന്റെ' ജീവിതത്തിലും അനുഭവത്തിലുംനിന്നു ഭിന്നമായി 'ഞാൻ' ഇല്ല. കവികളുടേയും കലാകാരന്മാരുടേയും നില ഇതിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തവുമല്ല. എന്നാൽ അവരുടെ സംവേദനാസാമർത്ഥ്യം—സഹാനുഭൂതിയോടെ അനുഭവിക്കാനുള്ള ശക്തി—സാധാരണക്കാരുടേതിനെ അപേക്ഷിച്ചു് സൂക്ഷ്മവും, ശീഘ്രഗ്രാഹിയും, പ്രബലവുമാകുന്നു. അവർ ഈ അനുഭവങ്ങളുടെ കലാരൂപമായ അനുകരണം സാധിക്കുമ്പോൾ, അതിൽ തങ്ങളുടെ കല്പനാവൈചിത്ര്യവും, സർജ്ജനചാതുര്യവും, വ്യക്തിത്വവും കലർത്തി, അതിനെ സജീവവും, നവവുമാക്കുന്നു. അതിനാൽ, കവിയുടെ അനുകരണഫലം ജീവിതത്തിന്റെ മങ്ങിയതോ, നിർജ്ജീവമോ, അപൂർണ്ണമോ ആയ നിഴലല്ല. ഗ്രീസിലെ കവികളും, കലാകാരന്മാരും ഗ്രീക്ക് ഐതിഹ്യങ്ങളേയും, പുരാണങ്ങളേയും ആശ്രയിച്ചാണ് കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളതു്. ഒരേ മൂലത്തെ ആധാരമാക്കി രചിച്ച ഇത്ര ഏറെ കാവ്യനാടകങ്ങൾ വെറും പകർപ്പാണെങ്കിൽ അവയെല്ലാം ഒരേ മാതിരി, അന്യോന്യം തിരിച്ചറിവാൻ വയ്യാതെ, സമാനമായിരുന്നേനേ. വാസ്തവമതല്ല. ഒരേ കഥാവസ്തു വേറെ വേറെ കലാകാരന്മാരുടെ വ്യക്തിത്വവും, കല്പനാസാമർത്ഥ്യവും കലർന്നു്, വേറെ വേറെ ആകാരം കൊള്ളുമ്പോൾ,

1 Harold Chermiss: Aristotle's Criticism of Plato and the Acadamy. John Herman Randall· Jr. Aristotle—ഇത്യാദി നോക്കുക.

മാരോന്നും വേറെ വേറെ കലാരൂപങ്ങളായി നമ്മുടെ മുമ്പാകെ ആവിർഭവിക്കുന്നു.

'മീമെസിസ്' എന്ന ഗ്രീക്കുശബ്ദത്തിന്റെ സമീപാർത്ഥമായ ഇംഗ്ലീഷു രൂപാന്തരമായ 'ഇമിറേഷൻ' എന്ന പര്യായത്തിലൂടെ കിട്ടാവുന്ന അർത്ഥമാണ് അനുകരണശബ്ദംകൊണ്ടു നാം ഗ്രഹിക്കാറുള്ളത്. പ്ലേറ്റോനും, പൂർവ്വഗാമികളും 'മീമെസിസി'നു കൊടുക്കുന്ന അർത്ഥം 'സദൃശമായ' (= എളുമകോൻ) പ്രതികൃതി എന്നാകുന്നു.[1] കല അനുകരണമാണെന്ന ഗ്രീക്കുധാരണയനുസരിച്ച്, കലാകാരന്മാർ അവനവന്റെ വേറെ വേറെ ഉപകരണങ്ങളുപയോഗിച്ച്, ബാഹ്യജീവിതത്തിന്റേയും പ്രകൃതിയുടേയും പകർപ്പുണ്ടാക്കുന്നു; ചിത്രകാരന്മാർ രൂപവും നിറവും, നാടകനേതാക്കൾ വേഷവും ആംഗ്യക്രിയയും വാക്കും, കവി ഭാഷയും പ്രയോഗിക്കുന്നു. പരമ്പരാസിദ്ധമായ ഈ ശബ്ദം അംഗീകരിച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ഇതിൽ പുതിയ അർത്ഥം നിറയ്ക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് ചെയ്തതു്.

അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ വ്യാഖ്യാതാക്കന്മാർ ഈ പുതിയ അർത്ഥം പല തരത്തിൽ വിശദമാക്കുന്നുണ്ട്. സാദൃശ്യസംവിധാനം അഥവാ മൂലപദാർത്ഥത്തിന്റെ പുനഃസൃഷ്ടിയാണ് അനുകരണമെന്നു ബുച്ചർ പറയുന്നു.[2] മൂലവസ്തു എങ്ങനെയാണോ അതു് അങ്ങനെതന്നെ വീണ്ടും നിർമ്മിക്കുകയല്ല കല; ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കു് അതെങ്ങനെ പ്രതീതമാകുന്നുവോ, അങ്ങനെ അതു വീണ്ടും വാർത്തെടുക്കുകയാണ് കലാശില്പം. തത്വം ഗ്രഹിക്കുന്ന ബുദ്ധിയല്ല കലയെ അറിയുന്നതും അനുഭവിക്കുന്നതും; പ്രത്യുത ഭാവുകതയുടെയും, മനസ്സിന്റെയും പ്രതിമാവിധായകമായ സാമർത്ഥ്യമാണ് കലയുടെ അനുവേദകേന്ദ്രം.[3] പ്രകരണവും, അർത്ഥയോജനാനിയമവും നോക്കി ഗില്ബെർട്ട് മർറേ ഇങ്ങനെ വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നു:—[4] "പൊഎതെസ്" എന്നതാണ് കവിയെ കുറിക്കുന്ന ഗ്രീക്കിലെ മൂലശബ്ദം. അതിന്റെ മുഖ്യമായ അർത്ഥം കർത്താ (=ചമയ്ക്കുന്നവൻ) എന്നാണ്. അപ്പോൾ കവിയുടെ പ്രകരണത്തിൽ, അനുകരണശബ്ദത്തിന്റെ നേരായ അർത്ഥം അനുകരിച്ചു സൃഷ്ടിക്കുന്നവൻ എന്നാകുന്നു. 'ട്രോയ്-ധ്വംസനം' നടത്തിയ ആളല്ല 'ട്രോയ്-ധ്വംസന'മെന്ന കാവ്യം ചമച്ച കവി; അയാൾ ട്രോയ്—ധ്വംസനമെന്ന യഥാർത്ഥസംഭവത്തിന്റെ അനുകർത്താ മാത്രമാണ്; ചമയി

1. Plato: Republic 395
2. S. H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art p. 118
3. Ibid p. 120
4. Gilbert Murry- Preface (p. 8-9) to Bywater's- Aristotle: On the Art of Poetry (1959)

താവോ, കർത്താവോ അല്ല. അതുകൊണ്ട്, 'പോയ്തേസ്'' (= കവി) എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ അഭീഷ്ടമായ അർത്ഥം കർത്താവെന്നല്ല—അനുകർത്താവെന്നാകുന്നു. കല അനുകരണമാണെന്ന ധാരണ ഗ്രീക്കുഭാഷയിൽ ഉണ്ടായതു് ഈ അടിസ്ഥാനത്തിലാണ്. സ്വാഭിവ്യഞ്ജനയില്ലാത്ത ജീവിതാനുഭവത്തിന്റെ പുനർനിർമ്മാണമാണ് അനുകരണമെന്നു വേറൊരു വ്യാഖ്യാതാവു് പറയുന്നു.[1] പ്രായേണ എല്ലാ ഭാഷ്യകാരന്മാരും ഈ രീതിയിലാണ് അനുകരണശബ്ദത്തിന് അർത്ഥമെഴുതുന്നതു്.[2]

പ്രാകൃതമായ വസ്തുവിന്റെയോ, സംഭവത്തിന്റെയോ, ഭാവനയുടെയോ ആകാരം അല്ലെങ്കിൽ ഭാവചിത്രം അതേമാതിരി ചിത്തത്തിൽ പതിയുന്നു. മൂലവസ്തുവോ, മൂലസംഭവമോ, മൂലഭാവനയോ മറഞ്ഞതിനുശേഷവും അതിന്റെ ആകാരം അല്ലെങ്കിൽ ഭാവചിത്രം ചിത്തത്തിൽ അവശേഷിക്കുന്നു; ഓരോ വ്യക്തിയുടേയും ചിത്തത്തിൽ അവശേഷിക്കുന്ന ചിത്രം, അവന്റെ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾക്കുള്ള ശേഷിയും തഴക്കവും പോലെ വേറെ വേറെ ആയിരിക്കും. ശബ്ദം വസ്തുവിന്റെ പ്രതീകമാണ്; എന്നാൽ ചിത്തത്തിൽ പതിഞ്ഞ് അനുഭവമായി മാറിക്കഴിഞ്ഞ ചിത്രം പ്രതീകമല്ല. മൂലവസ്തുവിന്റെ അനുഭവം രണ്ടുതരത്തിലാണ് പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നതു്. ഒന്നു് ബാഹ്യമായ നില; മറ്റതു് ആന്തരംഗമായ നില. ബാഹ്യമായ നില ലോപിച്ചതിൽ പിന്നേയും ആന്തരംഗമായ നില (അനുഭൂതി) ഉണ്ടായിരിക്കും; അതു ലോപിക്കുന്നില്ല. അതു നിർജ്ജീവമായ സ്ഥിതിയല്ല. വിചാരം, സങ്കല്പം, ആവിഷ്കരണസാമർത്ഥ്യം മുതലായവ അതിൽ പ്രവേശിക്കുമ്പോൾ, അതിന്റെ മാനസികമായ പ്രതിമാനിർമ്മാണം നടക്കുന്നു. അതാണ് പുനഃസർജ്ജനം; (= അനു = പുനഃ + കരണം = സർജ്ജനം). പ്രതിമാനമായതിനെ സംഭാവ്യവും ആദർശവുമായ ഭാവതലത്തിൽ മാററിയിട്ട്, നിറവും രൂപവും കൊടുത്തു വീണ്ടും നയനഗോചരമാക്കുമ്പോൾ അതു ചിത്രമായി പരിണമിക്കുന്നു,—സ്വരം ഇണക്കി ശ്രവണഗോചരമാക്കുമ്പോൾ അതു സംഗീതമായിത്തീരും,—ഭാഷയെ ഉപകരണമാക്കിയാലതു കാവ്യമാകും. കാവ്യത്തെ, അഭിനയത്തിലൂടെ വെളിപ്പെടുത്തിയാലതു നാടകമാകും. മൂലത്തിൽ എല്ലാം അനുകരണം തന്നെ. അതാണ് കല.

കാവ്യാത്മകമായ അനുകരണത്തിന്റെ വിഷയം പ്രകൃതി അഥവാ ജീവിതമാണെന്നു പറയുമ്പോൾ ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു് അതിന്റെ നാമരൂപാ

---

1. L. J. Potts- Aristotle on the Art of Fiction

2. Fyfe- Aristotles Art of Poetry. Margoliouth. The Poetics of Aristotle· Pickard· Aristotle on the Art of Poetry. Owen. Aristotle on the Art of Poetry. An Analytic Commentary and Notes· Atkins. Litarary Criticitmin Antiquity, Greek ഇത്യാദി നോക്കുക.

ത്മകമായ വെറും ബഹിരംഗാവസ്ഥയല്ല, പ്രത്യുത അന്തരംഗാവസ്ഥയായ വിചാരത്തെയും, അനുഭൂതി, കല്പനാതത്ത്വം മുതലായവ കൂടെയാണ്. മൂലവസ്തുവിന്റെ വാസ്തവസ്ഥിതി നമുക്ക് അറിവില്ല. നാമറിയുന്നതു് അതിന്റെ പ്രതീയമാനമായ രൂപമാണ്. ഇന്ദ്രിയങ്ങളാകുന്ന സാധനങ്ങളിലൂടെ നമ്മുടെ ഹൃദയത്തിൽ പതിയുന്ന പ്രഭാവമെന്തെന്നു നമുക്കറിയാവൂ. പ്രത്യക്ഷജ്ഞാനം അവിടെ എത്തി നില്ക്കുന്നു—മുന്നോട്ടുപോകുന്നില്ല. ആ പ്രതിബിംബത്തിൽ നമ്മുടെ കല്പനാത്മകവും, ഭാവാത്മകവും, വിചാരാത്മകവുമായ ചേതനാപ്രഭാവം പകർന്ന്, നമ്മുടെ അന്തർജ്ജഗത്തിൽ അതിന്റെ പുനസ്സൃഷ്ടി സാധിക്കുവാൻ നമുക്കു സാമർത്ഥ്യമുണ്ട്. ചിത്രകലയ്ക്കും കാവ്യകലയ്ക്കും തമ്മിൽ ഭേദമുണ്ടാകുന്നതു് ഇവിടെയാണ്. കാവ്യാനുകരണം മൂലത്തെ അപേക്ഷിച്ച് ഭവ്യതരവും, സാർവ്വജനീനവുമായ ആനന്ദമുളവാക്കുന്ന പുനർന്നിർമ്മാണമാകുന്നു. ജീവിതം എങ്ങനെ ഇരിക്കുന്നു എന്നതിനെക്കാൾ ജീവിതം എങ്ങനെ ഇരിക്കണമെന്ന ആദർശമാണല്ലോ മേന്മയുള്ള അനുകൃതി. ഇതാണു കാവ്യനിർമ്മാണത്തിലെ അനുകരണത്തിന്റെ സൃഷ്ടിപരമായ കവികർമ്മം.

അനുകരണത്തിന്റെ അർത്ഥത്തിൽ എന്തൊക്കെ ഭേദമുണ്ടായിരുന്നാലും, കാവ്യം ഒരു തരം അനുകരണമാണെന്നു് പ്ലേറ്റോയും അരിസ്റ്റോട്ടലീസും സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രകാരൻ പദാർത്ഥങ്ങളെ അനുകരിക്കുന്നു; സംഭവങ്ങളേയും മനുഷ്യരുടെ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളേയും കവി അനുകരിക്കുന്നു. കലാകാരന്മാരൊക്കെ കാര്യജഗത്തിലെ പരിദൃശ്യമാനമായവയെ അനുകരിക്കുന്നുവെന്നതാണ് വാസ്തവം. പക്ഷേ, അരിസ്റ്റോട്ടലീസ് ഇവിടെ മുഖ്യമായ ഒരു ഭേദം നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ട്. ചിത്രകാരന്റെ അനുകരണത്തിൽനിന്നു ഭിന്നമാണ് കവിയുടേതു്. സംഗീതത്തിലും നൃത്തത്തിലും നടക്കുംപോലെയാണ് കവിയുടേതു്—സംഗീതത്തിലും നൃത്തത്തിലും നടക്കുംപോലെയാണ് കാവ്യത്തിലെ അനുകരണം. കാവ്യത്തിലും ചിത്രത്തിലും ഒരേപോലെ അനുകരണം നടക്കുന്നുവെന്നാണ് പ്ലേറ്റോ പറയുന്നതു്. ചിത്രം പ്രാകൃതപദാർത്ഥത്തിന്റെ നേരെ പകർപ്പുതന്നെ. സംഗീതം അതാണോ? നൃത്യം മനോവികാരങ്ങളേയും ചേഷ്ടകളേയും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, അതിലെ ലയവും, പ്രയത്നപ്രഭവമായ ലാവണ്യവും, പ്രാകൃതമായ ചേഷ്ടയുടേയും ഗതിയുടേയും പകർപ്പാണോ? അനുകരണപ്രകാരങ്ങളുടെ ഈ ഭേദം നിർദ്ദേശിച്ചിട്ട്, അരിസ്റ്റോട്ടലീസ് സാമാന്യത്തിൽനിന്നു വിശേഷത്തിലേയ്ക്കു കടക്കുന്നു; ഏതിലൂടെ, ഏതിനെ, എങ്ങനെ അനുകരിക്കുന്നു എന്ന പ്രശ്നം ഉന്നയിച്ചുകൊണ്ട്, അദ്ദേഹം അനുകൃതികളെ വർഗ്ഗീകരിച്ചു നിറുത്തുന്നു. സാധനം, വിഷയം, രീതി എന്ന അടിസ്ഥാനത്തിൽ അനുകരണത്തെ മൂന്നു വർഗ്ഗത്തിൽ പകുക്കുന്ന പ്രക്രിയയിൽനിന്നാണ് സാഹിത്യവിധാനത്തിലെ വംശക്രമമനുസരിച്ച വിഭാഗങ്ങളുടലെടുത്തതു്.

അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പ്രതിപാദ്യമായ അനുകരണ പ്രകാരത്തിന്റെ സാധനം ഭാഷയാകുന്നു. ഇതിന്റെ വിവേചനത്തിനു വിഷയമാകുന്ന കലയ്ക്കു ഇനിയും പേരിട്ടിട്ടില്ലത്രേ! അതിനാൽ പൊയട്രിയ്ക്കർത്ഥം അതിനെ കാവ്യമെന്നു പേരിടുന്നു. കാവ്യമെന്നു കേൾക്കുമ്പോൾ ഒന്നാമത്തെ തോന്നുന്ന അർത്ഥം 'പദ്യമയ'മെന്നാണല്ലോ. എന്നാൽ കാവ്യം ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലുമാകാമെന്നു അദ്ദേഹം ഇവിടെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഭാമഹൻ കാവ്യാലങ്കാരത്തിൽ പറയുംപോലെ, "ശബ്ദാർത്ഥൗ സഹിതൗ കാവ്യം ഗദ്യം പദ്യം ച തദ്ദ്വിധാ" = അർത്ഥവും ശബ്ദവും ചേർന്നതാണ് കാവ്യം, അതു് ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും രണ്ടു തരത്തിലുമുണ്ടു്. അർത്ഥവും ശബ്ദവും ചേർന്നതാണല്ലോ ഭാഷ. ഭാഷയെ ഉപകരണമാക്കി ചെയ്യുന്ന അനുകരണമാണ് കാവ്യം. ഭാഷ ഗദ്യമാവാം, പദ്യവുമാകാം. വെറും വൃത്തം കാവ്യതയല്ല. സംഗീതമില്ലാത്ത പദ്യം കാവ്യസാധനമാണെന്നു പറയാമെങ്കിലും, ഗദ്യത്തിലും സത്കാവ്യം ചമയ്ക്കാമെന്ന ദൃഢമായ മതം പാശ്ചാത്യരിൽ ഒന്നാമതായി പ്രഖ്യാപിച്ചതു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ആണ്. അത്യന്തം ചുരുങ്ങിയ ഈ വിഷയാന്തരഗമനം വിസ്തൃതമായ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ സ്വരൂപം സൂചിപ്പിക്കുന്നു എന്നു എടുത്തുപറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

ശുദ്ധമായ സാഹിത്യം അല്ലെങ്കിൽ നിരപേക്ഷമായ കാവ്യത്തെ വിട്ടു്, അടുത്തതായി അനുകരണത്തിന്റെ വിഷയം പരിഗണിക്കുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയം സചേഷ്ടരായ മനുഷ്യരാണെന്നു അദ്ദേഹം പറയുന്നു. ഈ വിവേചനം ഗീതികാവ്യത്തെ കാവ്യമാക്കി എണ്ണാതെ അവതരിപ്പിക്കുന്നതാകകൊണ്ടു്, സമുചിതമായിട്ടില്ല. സചേഷ്ടരായ മനുഷ്യരെന്നതിനർത്ഥം എന്തെങ്കിലും ചെയ്യുന്നവരെന്നല്ല. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തെ ആശ്രയിച്ചു നടക്കുന്ന കാര്യങ്ങളും, മനുഷ്യജീവിതത്തിൽ സംഭാവ്യമായിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങളുമെന്നാണ് അതിന്റെ അഭീഷ്ടമായ അർത്ഥം. ഒററ ശബ്ദത്തിൽ അതിനു് കഥാവസ്തു എന്നു പേരിടാം. കഥാവസ്തുവിന്റെ പ്രാണൻ മനുഷ്യധർമ്മമാകുന്നു—മാനവതത്വമാകുന്നു. അപ്രകാരം കാവ്യാനുകരണങ്ങളെ അവയിൽ അടങ്ങിയിരിക്കുന്ന മാനവതത്വമനുസരിച്ചു് വർഗ്ഗം തിരിച്ചു പരിഗണിക്കാമെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. മാനവതത്വത്തിന്റെ വർഗ്ഗീകരണം അതിന്റെ നന്മയും തിന്മയും നോക്കിയാണ് ചെയ്യാറു പതിവു്. അതുകൊണ്ടു്, മനുഷ്യരെ അവരുടെ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽനിന്നു് ശ്രേഷ്ഠരാക്കിയോ, നികൃഷ്ടരാക്കിയോ, അല്ലെങ്കിൽ വാസ്തവത്തിലുള്ളതുപോലെയോ അനുകരിക്കയാണ് കാവ്യങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതു്. ഇതിൽ മൂന്നാമത്തെ അനുകരണസ്വരൂപം നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടു്, അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് അതു് അവഗണിക്കുന്നു; മററു രണ്ടുമാണ് അങ്ഗീകരിക്കുന്ന രൂപം. അങ്ങനെ കാവ്യത്തിൽ മനുഷ്യരെ ഉത്തമന്മാരോ, അധമന്മാരോ ആക്കി വർണ്ണിക്കുന്നുവെന്നു് സിദ്ധിച്ചു. ഗീതി (ശൃംഗാര) കാവ്യമല്ലാത്ത കാവ്യങ്ങളെ മുഴുവൻ ദുഃഖാന്തമെന്നും, പ്രഹസനമെന്നും തരംതിരിക്കുകയാണ് ഈ വിവേചനത്തിന്റെ പ്രയോജനം.

വ്യക്തികളെ, അവരുടെ യഥാർത്ഥമായ രൂപത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, അധമന്മാരായി പ്രഹസനത്തിലും, ഉത്തമന്മാരായി ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും അവതരിപ്പിക്കുന്നു. ഈ വർഗ്ഗീകരണം ചില വൈഷമ്യങ്ങൾക്കിടയാക്കുന്നുവെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് മറന്നുപോയി. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങൾ സാധാരണ മനുഷ്യരെക്കാൾ സന്മാർഗ്ഗികമായ നിലയിൽ ശ്രേഷ്ഠരല്ലാതെയും കാണാറുണ്ട്. യൂറിപ്പിഡെസിൻെറ ഹിപ്പോലിററസ് നാടകത്തിൽ, ദേവതകൾ സ്ത്രീകളെ സൃഷ്ടിക്കാതായിരുന്നുവെന്ന ഹിപ്പോലിററസ് പറയുന്നു. ഈ കഥനം ദുഃഖാന്തപാത്രത്തിൻെറ ഔദാത്ത്യത്തിനും ആഭിജാത്യത്തിനും നിരക്കാത്തതാണ്. അരിസ്റ്റോഫേനസിൻെറ 'ഫ്രോഗ്സ്'–[illegible]'യിലെ യൂറിപ്പിഡെസിൻെറ ചിത്രീകരണം ഉപഹാസ്യമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ.

രീതിയെ അനുസരിച്ച വർഗ്ഗീകരണം ലഘുവാണ്. ആഖ്യാനാത്മകമെന്നോ, പ്രദർശനാത്മകമെന്നോ ഏതു കാവ്യത്തെയും തരംതിരിക്കാമെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. വിഷയത്തിൽ സമാനതയുള്ളതെന്നു തോന്നാവുന്ന കാവ്യങ്ങൾ രീതിയിൽ ഭിന്നമാകാമെന്നും, മറിച്ചു വരാമെന്നും, ഇതിൽനിന്നു സ്പഷ്ടമാകുന്നുണ്ടല്ലോ. ദുഃഖാന്തകവിയായ സൊഫോക്ലീസിനെ ഒരു നിലയ്ക്കു ഹോമറിനു സമനാക്കി കരുതാമെങ്കിലും, നാട്യകവിയെന്ന നിലയ്ക്കു അയാൾ അരിസ്റ്റോഫേനസിനു തുല്യനാകും.

കാവ്യങ്ങളുടെ ഈ വർഗ്ഗീകരണം കൊണ്ട് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്സിൻെറ മുഖ്യമായ പ്രതിപാദ്യത്തിൻെറ പശ്ചാത്തലം ഒരുക്കുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകമാണല്ലോ പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൻെറ പ്രധാനമായ വിഷയം. അതിനിടയ്ക്ക്, കാവ്യത്തിൻെറ ഉത്ഭവത്തെയും വികാസത്തെയും സംബന്ധിച്ച മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ ഒരു വിവരണം കൂടി നല്കുന്നുണ്ട്. ആ ചർച്ച ദുർബ്ബലവും, അല്പം അവധാനശൂന്യവും, അസ്പഷ്ടവുമാണെന്നു മാത്രമല്ല, അതിന് സംഗതമായ നിർണ്ണയത്തിലെത്താൻ വയ്യാതാകയും ചെയ്തു. അനുകരണമെന്ന ശബ്ദത്തിൻെറ നിഷ്പത്തിയെന്ന മട്ടിൽ ഇതുവരെ നൽകിയ വിശദീകരണം അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ ക്രാന്തദൃഷ്ടിക്കും, പ്രശ[illegible]ത്തിനും, വൈജ്ഞാനികസമുത്കർഷത്തിനും യോജിച്ചതായിരുന്നുവെന്ന സഹർഷം സമ്മതിക്കാം. എന്നാൽ ഇവിടെ എത്തിയിട്ട്, കാവ്യഹേതുവിൻെറയും കാവ്യവികാസത്തിൻെറയും മനശ്ശാസ്ത്രഗതമായ പ്രതിപാദനത്തിലേർപ്പെട്ടപ്പോൾ, അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്, താനറിയാതെ തന്നെ, അനുകരണത്തിൻെറ പഴയ അർത്ഥത്തിൽ മടങ്ങി എത്തുന്ന ദയനീയമായ ഗതികേടിൽ കുടുങ്ങിപ്പോയി.[1]

---

[1] പ്ലേറ്റോവിൻെറ കാവ്യനിരാസപ്രകരണം കൂടുതൽ വിശദമാക്കേണ്ട ആവശ്യമുണ്ടെന്ന് എനിക്കു തോന്നുന്നു. 'പോളിതെയ്യ' മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ പ്ലേറ്റോൻ എല്ലാ കാവ്യങ്ങളെയും അടക്കി നിരസിക്കുന്നുവെന്ന

കാവ്യത്തിന്റെ കാരണവും വികാസവും പ്രയോജനവും

എന്തിലും ലളിതകലകളെല്ലാമെന്നപോലെ, കാവ്യവും മനുഷ്യബുദ്ധിയുടെ സ്വതന്ത്രമായ രചനയാണെന്ന മതമാണ് പ്രകരണത്തിൽ നിന്നു സിദ്ധിക്കുന്നതു്. കാവ്യകാരണം ഈശ്വരപ്രേരണയാണെന്ന പ്രാചീനമായ ധാരണ അതിരുകടന്നതല്ലെന്നു് സ്വീകരിക്കാൻ തരമില്ല.[1]

സാധാരണ ധാരണ ശരിയല്ല. [നോക്കുക: J Tate Imitation in Plato's Republic. Classical Quarterly July-October 1932] 'പൊലിതിയ ഇത്യ' 605 മുതൽ 'ഹൊ മിമിതികൊസ് പൊയെതിസ്'' = അനുകരണശീലനായ കവി എന്നു്, 'കവി' (= പൊയെതിസ്) എന്ന നാമത്തിന്റെ വിശേഷണമായി 'അനുകരണശീലനായ' (= മിമിതികൊസ്) എന്ന പദം കാണുന്നു. "അനുകരണശീലനായ കവി വിവേകബുദ്ധിക്കധീനനല്ല. അയാളുടെ വേല, മനുഷ്യന്റെ വികാരപരമായ ഭാവനകളേയും, മററു പ്രാകൃതപ്രവണതകളേയുമാണ്. അയാൾ അതുവഴി ജനസാമാന്യത്തിൽ പ്രസിദ്ധനാകുമെങ്കിലും, അയാൾക്കു പരമാർത്ഥജ്ഞാനവുമായി ബന്ധമില്ല"—എന്നു പ്ലേറ്റോൻ അവിടെ വിവരമാക്കുന്നു. അപ്പോൾ 'അനുകരണശീലരല്ലാത്ത കവികൾ' ഉണ്ടെന്നു വരുന്നു. അവരുടെ കാവ്യം പ്ലേറ്റോൻ നിരസിക്കുന്നില്ല. ആർഷകവി (Inspired Poets) കളും അനുകരണശീലരായ കവി (Imitative Poets) കളുമുണ്ടെന്ന മതം ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാണ്. ആർഷകവി = നേരിട്ടു ദർശിച്ചു, തത്വമറിഞ്ഞ, ആപ്തകവി. "ദേവസ്യ പശ്യ കാവ്യം ന മമാര ന ജീര്യതി"—അഥർവ്വവേദം 10. 8. 32 = 'ദിവ്യന്റെ കാവ്യം നാശരഹിതവും, ജീർണ്ണിക്കാത്തതുമാണ്, അതു ദർശിക്കുവിൻ' എന്നു വേദത്തിൽ ദിവ്യകവിയെ പററി ഓതുന്നു. പ്ലേറ്റോൻ അത്തരം കാവ്യത്തെ നിഷേധിക്കുന്നില്ല. [കാവ്യം = കവി+ഷ്യഞ്, കവികർമ്മ]

1. ദൈവികപ്രേരണയാണ് കാവ്യകാരണമെന്നു യവനന്മാർ വിശ്വസിച്ചുവന്നു. 'മ്യൂസെസ്' കലകളുടേയും വിദ്യകളുടേയും അധിഷ്ഠാതാക്കളായ ദേവതകളാണ്. ഒമ്പതു മ്യൂസെസ്സുകളുടെ പട്ടിക ഐതിഹ്യങ്ങളിലുണ്ടു്. ഓരോ ദേവതയുടെ പേരും അതാതു ദേവത അധിഷ്ഠാതാവായിരിക്കുന്ന കല (വിദ്യ)യും ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം:—(1) കല്ലിയപി—മഹാകാവ്യം. (2) ക്ലിയോ—ഇതിഹാസം. (3) യൂതെപി—പുല്ലാങ്കുഴൽ. (4) മെല്പൊമനി—ദുരന്തനാടകം. (5) തെർപ്സിക്കോരീ—നൃത്യം. (6) എരാതീ—വീണ. (7) പൊളിഹിമ്നിയ—മതകാവ്യവും ഗാഥയും. (8) യുറാനിയ—ജ്യോതിഷം. (9) ഥാലിയാ—പ്രഹസനം. സരസ്വതി നാവിൽ വന്നു വസിച്ചാൽ കവിത സ്വയം പ്രവഹിക്കുമെന്ന ഭാരതീയ ധാരണ പോലെ, ഈ പട്ടികയിലെ അതാതു

അനുകരണവാസനയും, സാമഞ്ജസ്യത്തോടൊന്നുള്ള പ്രതിപത്തിയും, മനുഷ്യനിൽ നൈസർഗ്ഗികമാണ്. അനേകത്വത്തിൽ ഏകത്വം സ്ഥാപിച്ച്, ജീവിതത്തിൽ ലയം വരുത്തുന്ന പ്രവൃത്തിയും മനുഷ്യന്റെ കൂടെപ്പിറവിയാണ്. രണ്ടും ചേർന്ന കാവ്യകാരണമായ നൈസർഗ്ഗികതയ്ക്കു വികാസം വരുത്തുന്നു. പ്രയത്നംകൊണ്ടു ഇവയ്ക്കു കൂടുതൽ ശക്തിയുണ്ടാക്കാവുന്നതുമാണ്.[1]

കാവ്യത്തിന്റെ സ്വരൂപത്തിനും കവിയുടെ ഇപ്രകാരമുള്ള സ്വഭാവത്തിനും തമ്മിൽ അവിച്ഛേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ട്. വക്രോക്തി ജീവിത

കലയുടെ അധിഷ്ഠാതാ കലാകാരനിൽ പ്രവേശിച്ചാൽ ആ കല താമറ പ്പുകമാകുമെന്നതാണു ഗ്രീക്കധാരണ.

ഹോമറുടെ 'ഓഡിസ്സി'യുടെയും 'ഇലിയഡി'ന്റെയും മംഗളശ്ലോകത്തിൽ തനിക്കു കാവ്യമെഴുതാൻ പ്രേരണ തരണമെന്നു സ്യൂസിന്റെ പുത്രിയോടും ദേവിയോടും പ്രാർത്ഥിക്കുന്നു.

"കവികളുടെ കൃതികൾ മേധാശക്തിയിൽനിന്നു വന്നവയല്ല. കവികൾ ദേവപുരോഹിതന്മാരെയോ, ആകാശവാണിക്കാരെയോ പോലെ പരപ്രേരിതരാണ്" — എന്നു സോക്രട്ടീസ് പറയുന്നു. Apology 22 c നോക്കുക.

"കാന്തം ഇരുമ്പുമോതിരത്തെ ആകർഷിക്കുന്നു. ആകൃഷ്ടമായ ഇരുമ്പുമോതിരം കാന്തത്തിന്റെ ശക്തിക്കു വിധേയമാകയാൽ മറെറാരു ഇരുമ്പുവളയത്തെ അതു് ആകർഷിക്കുന്നു. അതുപോലെ വാഗ്ദേവിയുടെ പ്രേരണയാൽ കവി ആവിർഭവിക്കുന്നു. ആ കവി മറെറാരു കവിക്കു പ്രേരണ നൽകുന്നു. കവിപരമ്പര ഇങ്ങനെ വളരുന്നു." പ്ലേറ്റോവിന്റെ Ion· 533d

[ബെനിദേത്തോ ക്രോചെയുടെ പ്രാതിഭപ്രേരണയുമായി ഈ ദർശനം താരതമ്യം ചെയ്യുക.]

1. കവിതയുടെ ഉറവിടം വർഗ്ഗീയമായ വികാരോദ്വേഗത്തിലും, വ്യക്തിയുടെ സ്വാതന്ത്ര്യമെന്ന ബൂർഷ്വാ മിഥ്യാഭിമാനത്തിലും ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നുവെന്നു ക്രിസ്റ്റോഫർ കാഡ്വെൽ സ്ഥാപിക്കാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. (Christopher Caudwell: Illusion and Reality). സഫലമാകാത്ത ഈ ശ്രമത്തിന് ആശ്രയമായിരിക്കേണ്ട മാർക്സ് സിദ്ധാന്തം അത്ര ഉറപ്പുള്ളതല്ല. "Certain periods of highest development of art stand in no direct connection with the general development of society, nor with the meterial basis and the skeleton structure of its organisation· Witness the example of the Greeks as compared with the modern nations or even Shakespeare." (Karl Marx· Critique of Political Economy. tr. N. I. Stone P· 310) എന്നു മാർക്സ് തന്നെ പറയുമ്പോൾ കാവ്യകാരണം അന്വേഷിക്കുന്നതിൽ അപാകതയില്ലെന്നു തോന്നുന്നു.

ത്തിൽ കുന്തകൻ പറയുംപോലെ "സ്വഭാവോ മൂർദ്ധ്നി വർത്തതേ" —കാവ്യരചനയിൽ സ്വഭാവമാണു് മുഖ്യം. ഗംഭീരവും ഉദാത്തവുമായ സ്വഭാവമുള്ളവർ പൂർണ്ണകാവ്യം രചിക്കുന്നു. ക്ഷുദ്രസ്വഭാവികൾ ക്ഷുദ്രവിഷയവുമായി ബന്ധപ്പെടുന്ന വ്യംഗ്യകാവ്യം എഴുതുന്നു. കാവ്യം കവിയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ദർപ്പണമാണെന്നു നിരൂപകന്മാർ പറഞ്ഞതു് ഈ ന്യായമനുസരിച്ചാവാം.

കാവ്യത്തിന്റെ ഉദ്ഭവത്തെയും വളർച്ചയെയും സംബന്ധിച്ച അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പ്രതിപാദനം നമ്മെ ഒരു പരിണാമത്തിലും എത്തിക്കുന്നില്ല; ഇവിടെ അനുകരണത്തിന്റെ നിർമ്മാണാത്മകമായ അർത്ഥം അങ്കുരിക്കുന്നുമില്ല. അതുകൊണ്ടു് ഈ സന്ദർഭം മററു പ്രകരണവുമായി ബലപൂർവ്വം ഇണക്കാതെ പോംവഴിയില്ല. താൻ വ്യക്തമാക്കാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന ഭാവങ്ങളെ സഹാനുഭൂതിയോടെ തന്നിൽ ലയിപ്പിക്കുവാൻ കവിക്കു കഴിയാതെ വന്നാൽ, കാവ്യനിർമ്മാണം നടക്കുകയില്ല —നടന്നാൽ അതു കാവ്യമെന്ന പേരർഹിക്കുകയുമില്ല. നല്ല കാവ്യം രചിക്കാൻ കവിഗുണമായ പ്രതിഭ കൂടിയേ തീരൂ. എന്താണീ കവിപ്രതിഭ എന്നു വിശദമാക്കാൻ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കൂട്ടാക്കുന്നില്ല. കവിക്കു പാത്രങ്ങളുമായി താദാത്മ്യം പ്രാപിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അവസ്ഥയാണോ കവി പ്രതിഭ? പ്രതിഭ അഭ്യാസജന്യമാണോ? ഇത്യാദി പ്രശ്നങ്ങൾക്കു തൃപ്തികരമായ സമാധാനം ഗ്രന്ഥത്തിൽലഭ്യമല്ല.[1] കാവ്യനിർമ്മാണത്തിന്റെ സാഫല്യത്തിനു് 'പ്രകൃതിദത്തമായ പ്രതിഭ'യും അല്പം വിക്ഷേപവും ആവശ്യമാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പറയുന്നു. ആ അവസ്ഥയിൽ കവിയുടെ സംവേദനസാമർത്ഥ്യം വ്യക്തിഗത (വിശേഷ)

---

1. പ്രതിഭ ദൈവികപ്രേരണയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന അന്തഃസ്ഫൂർത്തിയാണെന്നു ആദികാലത്തു കരുതിവന്നു. അതു പിന്നീടു് പരജ്ഞനിതമല്ലാതായിട്ടു്, ആത്മാവിന്റെ വിക്ഷിപ്താവസ്ഥയായി മാറി. 'റൊമാൻറിക്ക്'കാലത്തു ആ ധാരണയ്ക്കു പ്രാബല്യം കിട്ടി. 'പൊയററിക് ഇൻസ്പിറേഷൻ = കവിപ്രതിഭ—സഹൃദയനായ കവിയുടെ സംവേദനശക്തിയനുസരിച്ചു് വളരുന്നുവെന്നു വിശ്വസിച്ചുപോരുന്നുണ്ടു്. ഭാരതീയമതമനുസരിച്ചു് അതു രസാവേശം മൂലമുണ്ടാകുന്ന നിർമ്മാണശക്തിയും, രസോപദർശനസാമർത്ഥ്യവുമാകുന്നു. "പ്രതിഭാ അപൂർവ്വനിർമ്മാണക്ഷമാ പ്രജ്ഞാ; തസ്യാ വിശേഷോ രസാവേശവൈശദ്യസൌന്ദര്യകാവ്യനിർമ്മാണക്ഷമത്വം."— അഭിനവഗുപ്തൻ.

"രസാനുഗുണശബ്ദാർത്ഥചിന്താസ്തിമിതചേതസഃ
ക്ഷണം സ്വരൂപസ്പർശോത്ഥാ പ്രജ്ഞൈവ പ്രതിഭാ കവേഃ
സാ ഹി ചക്ഷുർഭഗവതസ്തൃതീയമിതി ഗീയതേ
യേന സാക്ഷാത്കരോത്യേഷ ഭാവാംസ്ത്രൈലോക്യവർത്തിനഃ
മഹിമഭട്ടന്റെ വ്യക്തിവിവേകം

മായ അതിരു കടന്ന്, സാർവ്വജനീന (സാമാന്യ)മായ മണ്ഡലത്തിലേക്കു വ്യാപിക്കുന്നു; അപ്പോൾ വിക്ഷിപ്തത അയാളുടെ കല്പനാശക്തിയെ വിശേഷത്തിൽനിന്ന് സാധാരണത്തിലേക്കു തള്ളിവിടുന്നു.

പ്രതിഭയുടെ ഈ രൂപം സത്കവിസാധാരണമായ ഉന്മാദസഹോദരമാണെന്നു ചിലർ പറയാറുണ്ട്. പ്ലേറ്റോയുടെ 'ഫെഡ്രസ്'[1] എന്ന സംവാദത്തിൽ 'ഉന്മാദ' (മനീയ)ത്തെ പുകഴ്ത്തുന്നു. "ദേവതകളിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന 'ഉന്മാദം' മനുഷ്യനിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന സമചിത്തത(= സോഫ്രോസിനി)യെക്കാൾ കമനീയമാണ്" എന്ന് അതിൽ സോക്രട്ടീസിനെക്കൊണ്ടു പറയിക്കുന്നു. സമചിത്തതയുടെ വിപരീതനിലയാണ് വിക്ഷിപ്തത; അതുതന്നെ ഉന്മാദം. ഈ ധാരണ ഗ്രീക്കമാനസത്തിൽ പണ്ടുപണ്ടേ വേരൂന്നിയിരുന്നുവെന്നു തെളിയിക്കുന്ന സന്ദർഭമാണ് പ്ലേറ്റോയുടെ സംവാദങ്ങളിലെ [illegible].

കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനം ആനന്ദാനുഭവവും, ജ്ഞാനോപാർജ്ജനവുമാകുന്നു. നൈസർഗ്ഗികമായ ഹർഷോന്മാദം മനുഷ്യനെ പിടികൂടുമ്പോൾ, ഒരുതരം ആദ്യകവിത അവനിൽനിന്നു സ്വയമേവ പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടാറുണ്ടല്ലോ. അതിന്റെ ഫലം ആനന്ദാനുഭവമാണെന്നു ആരാണറിയാത്തത്? ജ്ഞാനം കൈവരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന അനുഭവവും അന്തർഗ്ഗതമായ ആനന്ദം തന്നെയാണ്. മനുഷ്യൻ എല്ലാം അഭ്യസിക്കുന്നതും അനുകരണം വഴിയാണ്. അനുകൃതമായ വസ്തുവിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദത്തിന്റെ സാർവ്വജനീനത ന്യൂനമല്ല. മൂലവസ്തുവിന്റെ മാനസിക സ്വരൂപം (വിചാരാത്മകമായ പ്രതിമ) പ്രത്യക്ഷസിദ്ധമാണ്. അതിന്റെ അനുകരണമായ കാല്പനികപ്രതിമ (പ്രതിബിംബം) കാവ്യം മുതലായ കലകളിലൂടെ സിദ്ധിക്കുന്നു. രണ്ടും താരതമ്യം ചെയ്യുന്ന അന്വേഷണപരമായ ചിത്തവൃത്തിയിൽ, [illegible]പോലെ ഒരുതരം അഭിജ്ഞാനം അനായാസേന ഉദിച്ചിട്ട്, "ഓഹോ, അതുതന്നെയാണല്ലോ ഇതു" എന്ന സന്തൃപ്ത്യാത്മകമായ അറിവു കൈവരുന്നു. അതു് അനുകരണത്തിൽനിന്നു കിട്ടിയതാണെന്ന ബോധം നമ്മിൽ ഉണ്ടാകാതെ, ഭാവനാരൂപത്തിൽ അനുഭൂതിയാവുന്ന സൂക്ഷ്മമായ അവസ്ഥാവിശേഷം സംജാതമാകുമ്പോൾ, പ്രത്യഭിജ്ഞയാകുന്നു. അങ്ങനെ ലഭിക്കുന്ന പ്രത്യഭിജ്ഞയാണ് കാവ്യപ്രയോജനമായ ജീവിതാനന്ദം; ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിലെ രസാസ്വാദത്തിനടുത്തെത്തുന്ന അനുഭവവിശേഷമാണതു്. കുന്തകൻ പറയുംപോലെ, "കാവ്യാമൃതരസേനാന്തശ്ചമത്കാരോ വിതന്യതേ"— സഹൃദയൻ കാവ്യാനന്ദരസം നുകരുമ്പോൾ അന്തശ്ചമത്കാരം അനുഭവിക്കുന്നു. കാവ്യത്തിന്റെ അന്തിമമായ പ്രയോജനം ആനന്ദാനുഭവമാണെങ്കിലും, മറ്റുപ്രയോജനങ്ങൾകൂടി സിദ്ധിച്ചുകൂടെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടിലിനു അഭിപ്രായമില്ല. എന്നാൽ അവ ആനുഷംഗികമാണെന്നുമാത്രം.

---

1 Plato: Phaedrus 245 a.

പ്രസംഗവശാൽ ഒരു കാര്യംകൂടി അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. കാവ്യത്തിലൂടെ കവി അസത്യം പ്രചരിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന ആക്ഷേപത്തിന്റെ സമാധാനമാണത്. പ്ലേറ്റോവിനുമുമ്പ് ക്സെനോഫനീസും ആ ആക്ഷേപം ഉന്നയിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവിടെ, ഒന്നാമതായി, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് സത്യത്തെ രണ്ടായി തരം തിരിക്കുന്നു: ഒന്ന്, വാസ്തവികമായ (ശാസ്ത്രീയ) സത്യം; മറ്റൊന്ന് കാവ്യഗതമായ സത്യം. ഒന്നാമത്തേത് കാവ്യത്തിന്റെ വിഷയമേ അല്ല. തത്ത്വശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ ചെയ്യുംപോലെ സത്യത്തിന്റെ വാസ്തവമായ സ്വരൂപം അന്വേഷിക്കുക കവിയുടെ കടമയല്ല. ദർശനശാസ്ത്രത്തിന്റെ പ്രയോജനം കാവ്യംകൊണ്ടു നേടാമെന്നു ധരിച്ചതാണ് അബദ്ധം. കവിയുടെ കർത്തവ്യം നടന്നതു വർണ്ണിക്കുകയല്ല; പ്രത്യുത നടക്കാനിടയുള്ളത്, സംഭാവ്യതയുടേയും ആവശ്യകതയുടേയും നിയമമനുസരിച്ച് സംഭവിക്കാവുന്നത്, വർണ്ണിക്കുകയാണ്. കവിയേയും ചരിത്രകാരനേയും തിരിച്ചറിയാത്തതാണ് രണ്ടാമത്തെ അബദ്ധമെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇതിഹാസകാരൻ സംഭവിച്ചതു വിവരിക്കുന്നു, കവി സംഭവിക്കാവുന്നതു വർണ്ണിക്കുന്നു.[1] അതിനാൽ കാവ്യത്തിന്റെ ദാർശനികതയുടെ പരിമാണം കൂടുതലും, അതിന്റെ സ്വരൂപം ഇതിഹാസത്തേക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠവുമാകുന്നു. കാവ്യം സാമാന്യ(സാർവ്വഭൌമ)ത്തിന്റെ ബോധം തരുന്നു; ഇതിഹാസം വിശേഷ (വ്യക്തിഗത)മായ ബോധമേ തരുകയുള്ളൂ. പേരും ആകാരവും കൊണ്ടറിയുന്ന വിശേഷവ്യക്തികളെ സാധനമാക്കിയിട്ട്, ഇത്തരം സാധാരണത്വം സാധിക്കുക കാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷ്യമാണ്.

സത്യത്തിന്റെ രണ്ടു രൂപങ്ങളിലൊന്നു വ്യാപകവും സാർവ്വഭൌമവും, മറ്റൊന്നു സീമാബദ്ധവും വിശേഷവുമാകുന്നു. സംഭവിച്ചതേതോ അതു ദേശകാലങ്ങളുടെ സങ്കീർണ്ണമായ അതിരുകൾക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നതിനാൽ സീമാബദ്ധവും വിശേഷവുമാകുന്നു. ശാസ്ത്രീയഭാഷയിൽ പറയുന്നതായാൽ, യാഥാർത്ഥ്യമാകുന്നു. സംഭാവ്യതയുടെ നില നേരെമറിച്ചാണ്. മനുഷ്യന്റെ ജീവിതസംവിധാനത്തിൽ യാതൊന്നു സംഭവിക്കാവുന്നതാണോ, അതു ദേശകാലങ്ങളുടെ അതിരുകൾക്കുള്ളിൽ ഒതുങ്ങി നിൽക്കുന്നില്ല. അതിനാൽ, അതു വ്യാപകവും സാർവ്വഭൌമവുമാകുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് മനുഷ്യരുടെ ഏകതയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നു—മാനവജീവിതത്തിന്റെ അനവച്ഛിന്നതയിൽ വിശ്വസിക്കുന്നു, ആ ഏകതയുടെ അഭിവ്യഞ്ജനമാണ് സാമാന്യസത്യം. മനുഷ്യജീവിതമൊന്നാണെന്ന നൈസർഗ്ഗികമായ അനുഭവവും, സാമാന്യസത്യവും

1. കവിയുടെ ജോലി നടന്നതെങ്ങനെയോ അതങ്ങനെ ആവർത്തിക്കയല്ല, അതു ഇതിഹാസകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നുണ്ട് എന്നു ധ്വന്യാലോകകാരൻ (8- 14) പറയുന്നു:—

"ന കവേരിതിവൃത്തമാത്രനിർവ്വാഹേണ കിഞ്ചിത്
പ്രയോജനം, ഇതിഹാസാദേവ തത്സിദ്ധേഃ"

വേറെ വേറെ അല്ല. അതിനാൽ, കാവ്യത്തിലെ സാമാന്യസത്യം മാനവികമായ സത്യമാകുന്നു. അതു യാഥാർത്ഥ്യത്തെക്കാൾ ഭവ്യവും മഹത്വമുള്ളതുമാണ്.

കാവ്യഗതമായ സത്യം വസ്തുഗതമായ സത്യമല്ല. നടന്നതും, നടക്കുന്നതുമേ സത്യമാകൂ എന്നു ധരിക്കരുത്. നടക്കാനിടയുള്ളതും, ജീവിതത്തിന്റെ നിയമമനുസരിച്ച് സംഭവിക്കാവുന്നതും സത്യമാകുന്നു—മനുഷ്യസമുദായത്തിന്റെ ആദർശവും, അഭിലാഷവും, വിശ്വാസവും പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ധാരണയും സത്യമാണ്. വാസ്തവമായ ലോകത്തിൽ അയഥാർത്ഥവും അസംഭവ്യവുമാണെന്നു തോന്നുന്നവ പോലും, എന്തെങ്കിലും ശുഭവും രമണീയവുമായ ഉദ്ദേശം നിമിത്തം പ്രേരിതമാകുമ്പോൾ, കാവ്യഗതമായ സാമാന്യസത്യമായ്ത്തീരും.

ദേവതകളെയും ആശ്ചര്യപ്രതിഭാസങ്ങളെയുംപററി കവികൾ കള്ളക്കഥകളും, ദുരാചാരവസ്തുക്കളും അവതരിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന പരാതിയും പുതിയതല്ല. അത്തരം കഥകളും വസ്തുക്കളും പരമ്പരാപ്രാപ്തമാണ്. ക്രമാതീതമായ ദേവതകളുടെ യഥാർത്ഥമായ സ്വരൂപം തിരിച്ചറിയാൻ തത്വജ്ഞാനത്തിനുപോലും കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ആദർശമായിരിക്കുന്ന പുരാണപുരുഷന്മാരെയും, മററു പാത്രങ്ങളെയും ദുരാചാരവും ദുർബ്ബലതയും, ധാർമ്മികമായ അധഃപതനവും കാവ്യങ്ങളിൽ കാണുന്നതുകൊണ്ട്, അവ അദ്ധ്യേതാക്കളുടെ മനോവൃത്തിയെ മലിനപ്പെടുത്തുമെന്ന ആക്ഷേപവും സംഗതമല്ല. വികാരങ്ങളെ ഉദ്ബോധിപ്പിച്ച് ശമിപ്പിക്കുകയോ, ഒളിച്ചുവെയ്ക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടുണ്ടാകുന്ന ഫലം പ്രതികൂലമല്ല, വിരേചനാത്മകമേ ഉള്ളൂ. അതിനു പകരം, കാവ്യവസ്തുവിനെയും നാട്യപ്രദർശനവുമായ നന്മയുടെ പ്രത്യക്ഷാനുഭൂതി അദ്ധ്യേതാക്കളിലും, പ്രേക്ഷകരിലും ആ വികാരങ്ങളുടെ വിരേചനം (കാതർസിസ്) സാധിച്ചിട്ട് അവരെ സമതുലിതമാക്കുന്ന നിലയിൽ ആത്മാവിനെ ഉയർത്തുന്നു. സത്കാവ്യത്തിന്റെ പ്രയോജനമിതാണ്, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ കാവ്യവിവേചനസിദ്ധാന്തം സാഹിത്യനിരൂപണത്തിന്റെ മനശ്ശാസ്ത്രപരമായ വിമർശരീതിയിലെ ഗൌരവമേറിയ ആവിഷ്കാരമാകുന്നു. വൈദ്യകലയിൽ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന പരിചയം ഇവിടെ പ്രതിഫലിക്കുംപോലെ തോന്നുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകം

ഗ്രന്ഥത്തിലെ പ്രധാനമായ പ്രതിപാദ്യം ദുഃഖാന്തനാടകമാണല്ലോ. അതെൻസ്‌യുഗത്തിന്റെ അനർഘസമ്പത്തായ ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലെ ശിരോമണിയാണെന്നു പറയാവുന്ന ഈ ദൃശ്യകാവ്യം പാശ്ചാത്യദേശങ്ങളിൽ പുനരുത്ഥാനയുഗ (ക്രിസ്തുവർഷം 16-ാം ശതകം) ത്തിൽ ആവിർഭവിച്ച ദുഃഖാന്തനാടകമല്ല. ഗ്രീക്ക ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും, അർവ്വാചീന ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനും തമ്മിൽ, ഘടനയിലും സ്വഭാവത്തിലും ഭേദമുണ്ട്.

ദിയോനിസസ് ദേവതയുമായ് ബന്ധമുള്ളതാണ് ഗ്രീക്കുദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ഉൽഭവം. ആ ബന്ധം ദുഃഖാന്തനാടകപാരമ്പര്യത്തിൽ നിരന്തരം കലർന്നുപോന്നു. അതിനാൽ, ഗ്രീക്ക ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന് ഒരുതരം വിശിഷ്ടമായ ഗാംഭീര്യവും, ധാർമ്മികപശ്ചാത്തലവും, ഔന്നത്യസമുത്കർഷവുമുണ്ട്. ആധുനികരുടെ ധാരണയനുസരിച്ചു ദൈവികത്വം അതിൽ അനിവാര്യമല്ലെന്നു വരാമെങ്കിലും, മനുഷ്യന്റെ ജീവിതത്തെയും മരണത്തെയും സംബന്ധിച്ചു പ്രധാനമായ പ്രശ്നങ്ങൾ, വിശേഷിച്ച് ദേവതകളുമായി മനുഷ്യനുള്ള ബന്ധം, സൂക്ഷ്മമായി അതു കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്".[1] അതിന്റെ ആദിമമായ സ്വരൂപം ഏകരൂപമായ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ വെറും 'പാഠകം പറക'യായിരുന്നു; അന്ന് ദാരുണവും വിരസവുമായ സംഭവങ്ങളോ, ചേഷ്ടകളോ രംഗഭൂമിയിൽ പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നില്ലത്രേ.[2] ഉഗ്രമോ, വലിയ വിപത്തോ സന്ദേശവാഹകന്മാർ പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കുക മാത്രമായിരുന്നു പതിവ്".[3] ദുഃഖാന്തനാടകമെഴുതിയ ചില കവികളുടെ മതവിശ്വാസം സന്ദിഗ്ദ്ധമോ, ശൂന്യമോ ആയിരുന്നിട്ടും, അവർ അതിന്റെ മതപരമായ സ്വഭാവം പരിരക്ഷിച്ചുപോന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭമാതൃക ഉപലബ്ധമല്ല. ക്രിസ്തുവിനു മുമ്പ് അഞ്ചാംനൂറ്റാണ്ടിലാണ് ഈ നാടകസാഹിത്യം പൂർണ്ണമായ വികാസം പ്രാപിച്ചത്. ദൃശ്യത്തിന്റെ ഏകത, നടന്മാരുടെ എണ്ണക്കുറവ്, പ്രഭാഷണത്തിലെ ആഢ്യഭാഷാപ്രയോഗം, പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദത്തിൽ ഓരോ പാത്രവും ഓരോ പാദംവീതം ചൊല്ലി പദ്യരൂപം കൊടുക്കുന്ന ക്രമസിദ്ധമായ കൃത്രിമരീതി, ജടിലമായ വൃന്ദഗാനം, ധാർമ്മികവും നീതിപരവുമായ വേറെ വേറെ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളുടെ സമാവേശം, നിത്യജീവിതത്തിലെ അനാവശ്യസാദൃശ്യങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മകഥനം മുതലായ വിശേഷതകൾ ഗ്രീക്ക ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളെ ആധുനികദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ നിന്നു അകററി, വേർതിരിക്കുന്നു. എങ്കിലും, അവയുടെ കഠോരമായ ബാഹ്യാകാരത്തിനുള്ളിൽ മറഞ്ഞു കിടക്കുന്ന അപൂർവ്വമായ കാവ്യസൗന്ദര്യവും, കവിപ്രതിഭാവിലാസവും, ഭാവസമുത്തേജനാസാമർത്ഥ്യവും സാക്ഷാ

---

1. ദേവതകൾക്കു മനുഷ്യരെക്കാൾ ശക്തിയുണ്ടെങ്കിലും, മൂലത്തിൽ രണ്ടു വർഗ്ഗവും ഒരേ മാതാവിന്റെ മക്കളാണെന്നു ഗ്രീക്കുകാർ വിശ്വസിച്ചുവന്നു. അതാണ് ബന്ധം. "Single is the race, single of men and God; From a single Mother we both drew breath. But a difference in power in every thing keeps us apart;" എന്ന് Prindar-Nemean VI. 17-ൽ പാടുന്നു. "പ്രജാപതേഃ ത്രയാഃ പുത്രാഃ ദേവാ അസുരാഃ മനുഷ്യാശ്ചേതി"—എന്നു ബൃഹദാരണ്യകോപനിഷത്തിലുമുണ്ടല്ലോ. ഗ്രീക്കുകാരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ ദേവതകൾക്ക മനുഷ്യാകാരമുണ്ട്.

2. C. M- Bowra. Ancient Greek Litreture (1945) P. 78

3. Witzchel: The Athenian Stage P- 119

ലത്തെന്നപോലെ ഇപ്പോഴും അനുഭവയോഗ്യവും ആസ്വാദ്യവുമാണെന്നു തീർച്ചയാണു്.

അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ കാണമാൻ കഴിഞ്ഞ വിശേഷതകൾ മുഴുവൻ അടക്കി വർണ്ണിക്കുന്ന രൂപമെന്തെന്നു നിർദ്ദേശിക്കുകയല്ലാതെ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ ലക്ഷണം ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഇല്ലെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഗംഭീരവും, സ്വയംപൂർണ്ണവും, നിയമിതമായ ദൈർഘ്യമുള്ളതുമായ കാര്യങ്ങളുടെ അനുകരണമാണു ദുഃഖാന്തനാടകം. അതു് ആഖ്യാനമോ വർണ്ണനയോ അല്ല— പ്രദർശനമാകുന്നു. അതിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന ഭാഷ വൃത്തവും, സ്വരസംഗവും, ഗീതവും കൊണ്ടു് അലങ്കരിച്ചിരിക്കണം. ഭയവും കരുണയും ഉത്തേജിപ്പിച്ചു്, ഭാവവിരേചനംവഴി, ആത്മാവിൽ അവയുടെ സമീകരണം നടക്കയും വേണം.

കഥാനകം അഥവാ കഥാവസ്തുവിന്റെ വിന്യാസം, സ്വഭാവചിത്രീകരണം, പദയോജന അല്ലെങ്കിൽ ശബ്ദശയ്യ, ഭാവതത്വം അഥവാ വിചാരം, ദൃശ്യസംവിധാനം, ഗീതം, ഇവ ആറും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ അനിവാര്യമായ അംഗമാണു്. ഗ്രന്ഥാരംഭത്തിലെ പ്രക്രിയ അനുസരിച്ചു്, കഥാനകം, സ്വഭാവചിത്രീകരണം, വിചാര (= ഭാവ) തത്വം, ഇവ മൂന്നും അനുകരണവിഷയവും, ദൃശ്യസംവിധാനം അനുകരണസാധനവും, ശബ്ദശയ്യ, ഗീതം ഇതു രണ്ടും അനുകരണരീതിയുമാകുന്നു.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രാണൻ കഥാനകമാണെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കരുതുന്നു. ആധുനികരായ കാവ്യനിരൂപകന്മാരുടെ മതത്തിനു് വിപരീതമാണിതു്. കഥാസാമഗ്രിയുടെ വിന്യാസമാണു് കഥാനകം. സംഭവങ്ങളുടെ ഘടനയാണതു്. സ്വഭാവചിത്രീകരണം, അതായതു് പാത്രാവിഷ്കരണം, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ മതമനുസരിച്ചു്, രണ്ടാംസ്ഥാനമേ അർഹിക്കുന്നുള്ളു. ഇതല്ല അർവ്വാചീന നാട്യശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരുടെ സിദ്ധാന്തം. സ്വഭാവചിത്രീകരണമാണവർക്കു മുഖ്യം. പാത്രാവിഷ്കരണത്തെക്കാൾ പ്രധാനമാണു കഥാവസ്തുവെന്ന സിദ്ധാന്തം അത്ര ശരിയല്ലെങ്കിലും, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ മൂലധാരണയുടെ സ്വാഭാവികമായ പരിണാമമാണതു്. ഒന്നാമതു്, അന്നു ലഭ്യമായിരുന്ന സാഹിത്യത്തിൽ കഥാവസ്തുവിനായിരുന്നു പ്രാധാന്യം; അനുകരണാത്മകത്വവുമായി അതിനാണു് പൊരുത്തം. രണ്ടാമതു്, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ വീക്ഷണകോണവുമായി സരൂപത്വത്തിനു് അരൂപതയെക്കാൾ അടുപ്പം. സ്വഭാവസൃഷ്ടി അരൂപവും, സംഭവഘടന സരൂപവുമാണല്ലോ. മൂന്നാമതു്, സ്വഭാവവിശേഷത്തെ അപേക്ഷിച്ചു്, കാര്യവിശേഷം എളുപ്പത്തിൽ അനുകരിക്കാവുന്ന വിഷയമാകുന്നു. കാര്യവ്യാപാരത്തെ തുടർന്നു് സ്വയമേവ സ്വഭാവം സിദ്ധിച്ചുകൊള്ളുമെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പറയുന്നുമുണ്ടു്. അതിനാൽ കഥാനകം മുഖ്യവും സ്വഭാവചിത്രീകരണം ഗൗണവുമാകുന്നു.

കഥാവസ്തുവിൻെറ വിന്യാസവും കഥയും ഒന്നല്ല. ഒന്നാമത്തേതു് തീർച്ചയായും കവിയുടെ സൃഷ്ടിയാണു്. കഥ കവിയുടെ സൃഷ്ടിയായും, അല്ലാതെയും വരാം. ദുഃഖാന്തനാടകകാരന്മാർ പ്രായേണ പാരമ്പര്യപ്രാപ്തമായ കഥയെ ആശ്രയിക്കാറാണു പതിവു്. നടന്ന സംഭവമെന്നു പറയുമ്പോൾ, അതു സംഭാവ്യമെന്ന വിശ്വസനീയമാണെന്നതാണിതിൻെറ ദ്യോതകം. കല്പിതമായ സംഭവങ്ങളിൽ വിശ്വാസമുണ്ടാക്കുക ആയാസകരമാകാനിടയുണ്ടു്. എങ്കിലും പാരമ്പര്യപ്രാപ്തമായ ഐതിഹ്യകഥകൾ മാത്രമേ കഥാനകമാകാവൂ എന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസിനു് നിർബ്ബന്ധമില്ല. അഗാഥൊണിൻെറ അന്തേയുസ് പോലുള്ള ഏതാനും ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിലെ സംഭവങ്ങളും പാത്രങ്ങളും കേവലം കല്പിതമാണെന്നും, എന്നിരുന്നിട്ടും അവയിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനന്ദാനുഭൂതി ഒരു തരത്തിലും ന്യൂനമല്ലെന്നും അദ്ദേഹം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഐതിഹാസികമായ കഥകളെ ആശ്രയിക്കുന്ന കവികളുമുണ്ടു്. ആ കഥയിലെ ചിലപ്പോൾ സ്വീകരിക്കാത്ത സംഭവങ്ങൾ വാസ്തവത്തിൽ നടന്നിരിക്കാമെങ്കിലും, അവ ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്കു പ്രതികൂലമായേക്കാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കവിയുടെ കവിത്വം അല്ലെങ്കിൽ സ്രഷ്ടൃത്വം പരിരക്ഷിതമാകുന്നുവെന്നു ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണു്. ഇങ്ങനെ കഥാനകത്തിൻെറ അംഗീകൃതമായ ആശ്രയം മൂന്നാണു്: ഐതിഹ്യം, കല്പന, ഇതിഹാസം. ഇവയിൽ ഐതിഹ്യം (പുരാണകഥ) ശ്രേഷ്ഠമാണെന്നാണു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ അഭിപ്രായം.

കഥാനകം അഥവാ കഥാവസ്തുവിൻെറ വിന്യാസം കവിയുടെ സൃഷ്ടിയാകകൊണ്ടു്, അതിൻെറ ആരംഭവും കവി തന്നെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. സ്രഷ്ടാവാണു് കവി എന്ന സിദ്ധാന്തവുമായി കഥാനകത്തിനു ബന്ധമുണ്ടു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനു് ഒരു ആദിയും, ഒരു മദ്ധ്യവും[1] ഒരു അന്തവുമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നു ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിഷ്കർഷിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. ആദിയും അന്തവും കവിക്കധീനമാണു്. അവയെ സംബന്ധിച്ചു് കവി അവലംബിക്കുന്ന നിർണ്ണയത്തിന്മേലാണു് കഥാനകത്തിൻെറയും, കലാസൃഷ്ടിയുടേയും വിശിഷ്ടതയ്ക്കാവശ്യമായ ഏകത്വം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതു്. കഥാനകത്തിൻെറ ദൈർഘ്യമെന്ന വകുപ്പിൽ "ഏതെങ്കിലും ഹേതുവിൻെറ പരിണാമമായിരുന്നേ തീരൂ എന്നില്ലാത്തതു്" ആദിയാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് എഴുതുന്നു. ഈ നിർവ്വചനം പ്രഥമദൃഷ്ടിക്കു തോന്നുന്നതിലുമേറെ അർത്ഥമുള്ളതാണു്. കഥയിൽ മുമ്പു നടന്ന സംഭവങ്ങൾ

1. മൂലഗ്രന്ഥത്തിൽ മഹാകാവ്യത്തെപ്പററി പറയുന്നിടത്തു് മഹാകാവ്യത്തിനു 'മദ്ധ്യങ്ങൾ' (മേസാ) വേണമെന്നു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ പ്രകരണത്തിൽ 'മദ്ധ്യ'മെന്ന ഏകവചനമേ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുള്ളൂ. ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമക്കാർ പലരും ഇതു ശ്രദ്ധിച്ചു കാണുന്നില്ല.

വിവരിച്ചതിൽ പിന്നെ, നാടകമാരംഭിക്കുകയെന്ന രീതി അരിസ്റ്റോട്ടിലിനു പ്രിയമല്ലെന്നു തോന്നുന്നു. നാട്യാരംഭത്തിൽ പ്രദർശിതമായ സംഭവത്തിന്റെ ഹേതു എങ്ങനെ വ്യക്തമാക്കുമെന്നതാണു പ്രശ്നം. 'ഈഡിപ്പസ്‌രാജാ'വെന്ന നാടകത്തിന്റെ 'ആദി' ഥീബസ് പ്രദേശത്തെ പീഡിപ്പിക്കുന്ന ദുരിതവും, അതിനിടവരുത്തിയ പാപിയെ തേടി പിടിച്ചു ശിക്ഷിക്കുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയുമാകുന്നു. നാടകത്തിന്റെ ഗതി (മദ്ധ്യം) പാപിയെ കണ്ടെത്തുകയും, അവനെ ശിക്ഷിക്കുകയുമാണ്. സൊഫോക്ലീസ് തന്റെ നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭരംഗത്തിൽ ഇതു സഫലമായി കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു. ഥീബാനികളുടെ നിരാശാബോധവും, അതു പരിഹരിക്കുമെന്ന അവരുടെ രാജാവിന്റെയാകുന്ന ധീരമായ നിശ്ചയദാർഢ്യവുമാണ് നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭബിന്ദു. ദുരിതപരമ്പര, വിലാപകോലാഹലം, രാജപദവി, ഇവയാണു പ്രാരംഭാവസ്ഥ. ഉദ്ഘാടനത്തോടൊന്നിച്ച്, ഉടനടി, പ്രാരംഭാവസ്ഥയ്ക്കു നാട്യരൂപം കൊടുക്കുന്നു. പിന്നീട്, ഈഡിപ്പസ് മുതല്ക്കു മുന്നോട്ടു വരുന്ന ഓരോ രംഗവും മുൻപു നടന്ന സംഭവങ്ങളെപ്പററി കുറച്ചു കുറച്ചായി ബോധം ഉളവാക്കിക്കൊണ്ട്, പാപിയെ കണ്ടുപിടിക്കുന്ന കാര്യക്രമം സംവിധാനം ചെയ്യുന്നു. പ്രാരംഭരംഗം ഗ്രഹിക്കുവാൻ ഇപ്പുറത്തെ അറിവൊന്നുമേ വേണ്ട താനും. അതിനാൽ ഇവിടെ കഥാനകത്തിന്റെ ആദി അതിനുമുമ്പു നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ പരിണാമമല്ല.

പ്രസ്താവനയുടെ രീതി എന്തായിരിക്കണമെന്നു തീരുമാനിക്കുവാൻ പല കവികളും പല പരീക്ഷണങ്ങളും നടത്തിയിട്ടുണ്ട്.[1] അവ പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ വിധിപോലെ ഇന്നു പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്നുമുണ്ട്. അത്തരം പരിചയം 'കോറസി'ലൂടെ (വൃന്ദഗാനംവഴി) നല്കുക എന്ന രീതിയായിരുന്നു ഗ്രീക്കുനാടകകാരന്മാർ സ്വീകരിച്ചതു്. രംഗഭൂമിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കാനാവാത്ത സംഭവങ്ങൾ — അവ കഴിഞ്ഞതോ, വരാൻ പോകുന്നതോ, എന്തായാലും — ആരംഭത്തിലോ, ഇടയ്ക്കിടെയോ, 'കോറസി'ൽ പാടി കേൾപ്പിക്കയാണു പഴയ രീതി. പിന്നീട്, പ്രസ്താവനയായി, മുഖ്യമോ, ഗൗണമോ, നാടകവുമായി ബന്ധമില്ലാത്തതോ ആയ ഒരു പാത്രത്തെക്കൊണ്ട്, സ്വഗതഭാഷണമെന്ന വ്യാജേന, പറയിക്കുന്ന രീതി നടപ്പിൽ വന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള സ്വഗതഭാഷണം മുഖ്യപാത്രം തന്നെ നിർവ്വഹിക്കാറുണ്ടെന്നതിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമാണ് 'ഇഫിജെനിയ' തന്റെ പഴയ സ്വപ്നം പറഞ്ഞു കേൾപ്പിക്കുന്ന രംഗം. 'അഗമെമ്നോനി'ലെ പ്രാരംഭദൃശ്യത്തിൽ ദ്വാരപാലകന്റെ പ്രഭാഷണം വേറൊരു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ രീതികളിൽ നല്ലതു് പ്രാസ്താവികഭാഷണമാണ്; അതു് നാട്യവ്യാപാരത്തിന്റെ പ്രവാഹത്തിൽ കടന്ന് അതിനെ വികൃതമാക്കുന്നില്ല. ഫ്രെഞ്ചുനാടകകാരന്മാർ ഒരു

1. നോക്കുക: F. L. Lucas; Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics, (1949) P. 80

പാത്രത്തെക്കൊണ്ട്, തന്റെ വിശ്വസ്തമിത്രത്തോടു രഹസ്യം പറയിക്കുന്ന രീതി അവലംബിക്കാറുണ്ട്. കോറസിൽ നിന്നു വന്നതാവാം ആ രീതി. കഥാനകവുമായി വേഴ്ചയില്ലാത്ത പാത്രത്തെ നാടകത്തിനിടക്കു രംഗപ്രവേശം ചെയ്യിച്ച്, തദ്വാരാ സംഭവങ്ങൾ വർണ്ണിക്കുന്ന രീതിയും നടപ്പുണ്ടായിരുന്നു.[1]

നാടകത്തിന്റെ ആരംഭത്തിനു മുമ്പ് നടന്ന സംഭവങ്ങളുടെ വിവരണം പ്രസ്താവനാരൂപേണ നൽകുന്നതു ശരിയല്ലെന്നു കരുതുവാൻ അരിസ്റ്റോട്ടലിനെ പ്രേരിപ്പിച്ചഹേതു, ഗ്രീക്കുകഥാവസ്തു പുരാണങ്ങളിൽ നിന്നു പകർത്തിയതാണെന്ന്, ചിലർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.[2] പഴയ പുരാണകഥകൾ എല്ലാവർക്കും അറിയാവുന്നവയാകയാൽ നാടകത്തിൽ ആ കഥയിലെ പാത്രമോ, സംഭവമോ സൂചിപ്പിക്കുമ്പോഴേയ്ക്കും, പ്രേക്ഷകന്റെ സ്മൃതിപടലത്തിൽ മുഴുവൻ കഥയുടേയും പൂർണ്ണമായ ചിത്രം നിറഞ്ഞു കഴിയുമെന്നതാണവരുടെ യുക്തി. അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ മതം ഇതിനു വിപരീതമാണെന്നു എനിക്കു തോന്നുന്നു. പ്രസിദ്ധമായ പുരാണകഥകളെ ആസ്പദിച്ചു നാടകം രചിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും, പരമ്പരാപ്രാപ്തമായ ആ കഥകൾ അതേപോലെ സ്വീകരിച്ചുകൊള്ളണമെന്ന ശാഠ്യം ഉപഹാസ്യമാണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്സ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. പ്രസിദ്ധമാണെന്ന് പൊതുവേ ധരിച്ചുവരാറുള്ള വിഷയങ്ങൾപോലും കുറച്ചുപേർക്കേ അറിയാവൂ എന്നതാണ സത്യമെന്ന് അദ്ദേഹം ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പ് നാലാം നൂററാണ്ടിന്റെ മദ്ധ്യത്തിൽ രചിച്ച ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ തെളിവ് വിശ്വസിക്കാമെങ്കിൽ, അർവ്വാചീനരായ നിരൂപകന്മാരുടെ മുൻപറഞ്ഞ അനുമാനം പരിത്യജിക്കാതെ തരപ്പെടുകയില്ല. നന്നേ ചുരുക്കംപേർക്കു മാത്രം അറിയാവുന്ന പുരാണകഥകളെ ആധാരമാക്കി നിർമ്മിച്ച നാടകങ്ങൾ എല്ലാവർക്കുമൊരുപോലെ ആനന്ദദായകമായിരിക്കെ, കഥയെക്കുറിച്ചു അറിവ് പ്രേക്ഷകരിൽ മുൻകൂട്ടി നിലവിലിരിക്കണമെന്ന ഊഹം അടിസ്ഥാനശൂന്യമാണ്. പ്രേക്ഷകരിലുള്ള പൂർവ്വസ്മരണയെ ആശ്രയിച്ചായിരുന്നു ഗ്രീക്കുകവികൾ നാട്യപ്രഭാവം നേടി വന്നതെന്നു വാദിക്കുന്നവർ യവന നാട്യപ്രക്രിയ മറന്നുപോകുന്നു.

ഐക്യത്തേയും വൈവിദ്ധ്യത്തേയുംപററി ചിന്തിക്കുമ്പോൾ, കാവ്യൈക്യ[3]ത്തിനാധാരം വ്യവസ്ഥിതിയാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്സ് വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. ഒരുക്കമെന്നാണ വ്യവസ്ഥിതിക്കർത്ഥം. കുശലതാപൂർവ്വം

---

1. L. D' Barnett; The Greek Drama P. 18
2. Gilbert Murray; The Rhesus of Euripides P. 55
(L. H. G. Greenwood: Aspects of Euripidean Tragedy യും D. L. Page: A New Chapter in the History of Greek Tragedy യും കൂടി നോക്കുക)
3. Poetic unity

ഒരുക്കിയെടുത്ത പൂർണ്ണമായ കലാകൃതിയെ അപേക്ഷിച്ച്, അടുക്കം ചിട്ടയും[1] ഇല്ലെങ്കിൽ, യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ സംഭവങ്ങളും, ഇതിഹാസഗതമായ സംഭവങ്ങളുടെ കാലാനുക്രമമായ വിവരണവുമെല്ലാം അപൂർണ്ണമായിരിക്കുമെന്ന് അദ്ദേഹം ആവർത്തിച്ചാവർത്തിച്ചു പറയുന്നു. ദുരന്തനാടകം സ്വയം പൂർണ്ണമായിരിക്കണം; സ്വയംപര്യാപ്തമായ പൂർണ്ണകാര്യവ്യാപാരമായിരിക്കണം; സജീവമായ പ്രാണിയെപ്പോലെ, അടുക്കം, ചിട്ടയും, പൂർണ്ണതയും ഉണ്ടായിരുന്നാലേ അതിൽ ഐക്യമുണ്ടെന്നുവരൂ. അതായത്, കാവ്യാനുഭൂതി (കാവ്യഗതമായ ഏകത) ജൈവഘടനാത്മകം അംഗാംഗപ്രകൃതി ചേർച്ചയുള്ള പൂർണ്ണതയാണ്. അതിൽ പൃഥക്ത്വം, സാമഞ്ജസ്യം, ലയം അഥവാ പരസ്പരാനുരൂപ്യം ഇവയെല്ലാം ഉണ്ടായിരിക്കണം.

* ദുരന്തനാടകത്തിന്റെ ദൈർഘ്യം കൂട്ടുന്നത് അനിവാര്യമായ ഘടകങ്ങളുടെ സമാന്തരമായ തുടർച്ചയാകുന്നു. ജീവനുള്ള പ്രാണിയുടെ സൗന്ദര്യം നമ്മുടെ ചിത്തത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കണമെങ്കിൽ, അതിന്റെ ആകാരം ഏറെ വലുതോ, ഏറെ ചെറുതോ ആയിരിക്കരുത്. അതുപോലെ, എല്ലാ അംഗങ്ങളിലും സാമഞ്ജസ്യം തികഞ്ഞ പൂർണ്ണമായ കാര്യവ്യാപാരം (= ദുരന്തനാടകം) സമുചിതമായി പ്രദർശിപ്പിക്കത്തക്കതും, പൂർണ്ണമായ ആ നാടകം പ്രേക്ഷകസമാജത്തിന്റെ സ്മരണാപടലത്തിൽ പൂർണ്ണരൂപേണ പതിയത്തക്കതുമായിരിക്കണം; അതിനെ കവിഞ്ഞു പോകുമാറ് അതിദീർഘമോ, അതിവിസ്തൃതമായിരി അതിഹ്രസ്വമോ ആവരുത്. ദൈർഘ്യത്തിന്റെ പ്രമാണം കാവ്യകൃതിയുടെ ഏകതയായിരിക്കണമെന്ന താത്പര്യം. മുഴുവൻ നാടകവും ആദിമുതൽ അന്തംവരെ ഏകവും പൂർണ്ണവുമായി സ്മൃതിയിൽ തങ്ങിനില്ക്കണം. അനിവാര്യമായ ഈ പ്രമാണത്തെ അവലംബിച്ച്, ഭാവഗതമായ ഏകതയ്ക്ക് ഏതെല്ലാം വിഘാതം നേരിടാതെ, കഥാനകം എത്രത്തോളം നീട്ടാമോ അത്രത്തോളം നീട്ടുന്നതിലാണ് കവിയുടെ മേന്മ നില്ക്കുന്നത്. എന്നാൽ ആ ദൈർഘ്യം ഒരു ദർശനാവധിയിൽ[2] ഒതുങ്ങണമെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്സ് ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ സന്ദർഭം നമ്മെ സ്വാഭാവന കഥാനകത്തിന്റെ മധ്യം അല്ലെങ്കിൽ ഉപാഖ്യാനമെന്ന തത്വത്തിൽ എത്തിക്കുന്നു.

---

1. 'ഓലൊൻകൈതെലെഇഓൻ' എന്ന മൂലം ഫിസിക്സ് (iii. 6. 207 a 7 ff) യിലെ 'ആപെഇരോൻ' എന്ന ശബ്ദത്തിന്റെ വിപരീതമാണെന്ന Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art P276 തെലെഇഓസ് = ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നത്. തെലെഊന്ത = ലക്ഷ്യത്തിലോട്ടുള്ള പോക്ക്. അതാണ് അടുക്ക്.

2. എഫ്സിനോപ്തോസ് = ഏകവീക്ഷണാവധി. [illegible] പോലെ പൂർണ്ണതകൊണ്ടും നിന്നുനില്ക്കുന്ന അതിദീർഘവും ജടിലവുമായ ദൃശ്യമാകരുത്. ഒരൊററ ഇരുപ്പിൽ കണ്ടുതീർക്കാവുന്നതെന്നു താത്പര്യം.

ഉപാഖ്യാനശബ്ദം രണ്ടർത്ഥത്തിൽ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചു കാണുന്നു. സംഭാഷണത്തിലേർപ്പെടുന്ന പാത്രങ്ങളുടേതാണ് ഒന്നാമത്തെ പ്രകരണം. അവിടെ നാടകത്തിന്റെ പരിമാണാത്മകമായ ഭാഗം ഇങ്ങനെ എണ്ണിയിരിക്കുന്നു:–(1) പ്രസ്താവന, (2) ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ, (3) ഉപസംഹാരം, (4) വൃന്ദഗീതം. വൃന്ദഗീതത്തിന്റെ പൂർവ്വഗാനം, തുടങ്ങിയിട്ട്, പ്രസ്താവനയെ തുടർന്ന്, സ്വയം നാടകത്തിലേക്ക് കടക്കുന്നു. വൃന്ദഗീതത്തിന്റെ ഉത്തരഗാനം, നാടകത്തിന്റെ ഗതിയോടൊന്നിച്ച്, പലതായാണ് നടക്കുന്നത്. വൃന്ദഗായകരും, അവരോടുകൂടെ അഭിനേതാക്കളിൽ ഒരാളോ, പലരോ ചേർന്നു പാടുന്നതാണ് സമവിലാപം. അത്തരം വൃന്ദഗാനം 'കൊളോണസിൽ ഈഡിപ്പസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്; (1) വൃന്ദഗാനം, ഈഡിപ്പസിന്റെ ഭൂതകാലകഥയെപ്പററി ചോദിക്കുമ്പോഴും, (2) ഉപസംഹരിക്കാറായ രംഗത്തിൽ ഇടി തകർത്തു മുഴങ്ങുമ്പോഴും. "പൂർണ്ണമായ രണ്ടു വൃന്ദഗീതങ്ങൾക്കുമിടയ്ക്കുള്ള അംശം ഉപാഖ്യാനമാണ്" എന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ഇവിടെ നിർവ്വചിക്കുന്നു. അതായത്, ആധുനികരുടെ നാട്യഭാഷയിൽ അങ്കമെന്നു പറയുന്നതാണ് ഉപാഖ്യാനം. രണ്ട് ഉത്തരഗാനങ്ങൾക്കുമിടയ്ക്ക് 'അങ്കം' ഇണങ്ങുന്ന എന്നർത്ഥം. നാടകത്തിന്റെ ആരംഭം മുതല്ക്ക് അവസാനം വരെ, പലതവണ, നടക്കുന്ന ഉപാഖ്യാനങ്ങളിലോരോന്നിന്റെയും അവസാനം, എല്ലായ്പോഴുമല്ലെങ്കിലും, പലപ്പോഴും, എല്ലാ അഭിനേതാക്കളുടെയും രംഗമണ്ഡപത്തിൽ നിന്നുള്ള നിഷ്ക്രമണംകൊണ്ടു നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. അങ്ങനെ രംഗമണ്ഡപം വൃന്ദഗായകരുടെ അധീനതയിൽ വരുന്നു. ഒരു ഉപാഖ്യാനത്തെ മറ്റൊരു ഉപാഖ്യാനത്തിൽ നിന്നു വേർപെടുത്തുകയാണ് ഇതിന്റെ ഫലം. 'രാജാ ഈഡിപ്പസി'ൽ ഒന്നാം ഉപാഖ്യാനം അവസാനിച്ചയുടനെ, രണ്ടാം ഉത്തരഗാനം തുടങ്ങും മുമ്പ്, ജോകാസ്റ്റയും ഈഡിപ്പസും നാട്യമണ്ഡപം വിടുന്നു. എന്നാൽ, മൂന്നാം ഉപാഖ്യാനം തീർന്നിട്ടും, ഈഡിപ്പസ് രംഗം വിടാതെ, ഹ്രസ്വമായ മൂന്നാം ഉത്തരഗാനം നടക്കുമ്പോഴും, അവിടെ തന്നെ ഇരിക്കയും, വൃന്ദഗായകരെ അഭിസംബോധനം ചെയ്തുകൊണ്ട്, നാലാം ഉപാഖ്യാനം ആരംഭിക്കയുമാണ് ചെയ്യുന്നത്. നേരെമറിച്ച്, 'കൊളോണസിൽ ഈഡിപ്പസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ, ഈഡിപ്പസിനെ നാടകത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരം ആരംഭിച്ചതുമുതല്ക്ക്, അവസാനം ആയാളുടെ മരണം വരെ, രംഗമണ്ഡപത്തിൽതന്നെ കാണാവുന്നതാണ്–ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ ആരംഭവും, അവസാനവും, മററു പാത്രങ്ങളുടെ പ്രവേശവും, നിഷ്ക്രമണവുംകൊണ്ടു നിർദ്ദിഷ്ടമാണുതാനും.

ഉപാഖ്യാനശബ്ദം കാവ്യത്തിന്റെ വിഭാഗമെന്ന അർത്ഥത്തിൽ വേറൊരിടത്തു പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. മഹാകാവ്യത്തിലും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലും അതു സമാനമാണെന്ന് അവിടെ പറയുന്നു. അതുകൊണ്ട് ഉപാഖ്യാനത്തിന്റെ അർത്ഥം ആ പ്രകരണത്തിൽ അങ്കമെന്നല്ല. മഹാ

കാവ്യത്തിന്ന് അതാകയില്ലല്ലോ. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ഒരു വിശേഷത, വിവിധമായ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ചേർത്തിണക്കുവാൻ ആവശ്യമുള്ളത്ര അവകാശമാണെന്നതാണെന്ന്, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഒഡിസ്സിയുടെ കഥയെ സംക്ഷേപിച്ച്, അതു ഒരു വാക്യത്തിൽ ഒതുക്കിയശേഷം, "ബാക്കിയുള്ളതെല്ലാം വെറും ഉപാഖ്യാനങ്ങളാകുന്നു" എന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഇരുപത്തിനാലു പുസ്തകങ്ങളിലായി ഏതാണ്ട് 12,000 പങ്ക്തികളുള്ള മഹാകാവ്യത്തിലെ ആധാരവരികളൊഴിച്ച്, ബാക്കി എല്ലാം ഉപാഖ്യാനമാണെന്നു വരുകിൽ, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ നിർവ്വചനത്തിൽ, ഉപാഖ്യാനമെന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം വളരെ പ്രധാനമായിരിക്കാതെ തരമില്ല. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ അപരിമിതമായ കഥാവിസ്താരത്തിന്ന് കാരണം, ഒരേസമയം നടക്കുന്ന അനേകം സംഭവങ്ങളെ അതിൽ ഒതുക്കുവാൻ സൗകര്യമുള്ളതാണെന്ന് മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ പറയുന്നു. മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ആഖ്യാനാത്മകമായ രൂപവിശേഷം വൈവിധ്യമുള്ള അനേകം ഉപാഖ്യാനങ്ങൾക്ക് അതിൽ ഇടംകൊടുക്കുന്നു. ഈ പ്രകരണത്തിൽ, വിവിധ സംഭവങ്ങളുടെ വർണ്ണനാത്മകമായ ആഖ്യാനമാണ് ഉപാഖ്യാനം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ വർണ്ണനയോ, ആഖ്യാനമോ അല്ല നടക്കുന്നത്;— കാര്യവ്യാപാരങ്ങളുടെ അനുക്രമമായ പ്രദർശനമാണ് അതിന്റെ ജോലി. ഇതു മറക്കരുത്.

മറെറാരു സന്ദർഭം കൂടി ശ്രദ്ധിക്കാനുണ്ട്. കഥാവസ്തുവിന്റെ സാമാന്യരൂപം തയാറാക്കിയിട്ട്, അതു് ഉപാഖ്യാനമാക്കി നീട്ടണമെന്ന്, രണ്ടാം പുസ്തകത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളുടെ ചേർച്ചയെന്ന വകുപ്പിൽ നിർദ്ദേശിക്കുന്നു. പ്രകരണം നാടകത്തിന്റേതാണ്. ഇവിടെ ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ തമ്മിൽ കാരണകാര്യബന്ധമുണ്ടെന്ന ക്രമം അവസാനംവരെ തുടർന്നുപോകയും വേണം. സാമാന്യരൂപത്തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമായി, 'തൗറിസിൽ ഇഫിഗേനിയ' എന്ന നാടകത്തിന്റെയും, 'ഒഡിസ്സിയുടെ' എന്ന മഹാകാവ്യത്തിന്റെയും കഥാവസ്തുക്കളെ സംക്ഷേപിക്കയും, അവയിൽ നിന്ന് പാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ എടുത്തുകളകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ കഥയെ ഐതിഹ്യമോ, ഇതിഹാസമോ അല്ലാതാക്കി, സാധാരണമായ കഥാവസ്തു മാത്രമായി മാററിനിറുത്തുന്നു. 'തൗറിസിൽ ഇഫിഗേനിയ' എന്നതിന്റെ സംക്ഷേപം കഥയുടേതാണ്–കഥാനകഘടന[1]യുടേതല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, തൗലിസിലെ നരബലി യഥാർത്ഥത്തിൽ യൂറിപ്പിഡിസിന്റെ വേറൊരു നാടകത്തിന്റെ വിഷയമാണ്—സംക്ഷേപിച്ച കൃതിയുടേതല്ല. 'തൗറിസിൽ ഇഫിഗേനിയ' എന്ന നാടകത്തിന്റെ പ്രാരംഭം, അവൾ പുരോഹിതയായിരിക്കുന്ന രംഗമാണ്, ബലിപീഠത്തിൽനിന്ന് അവളെ രഹസ്യമായി അന്യത്ര കൊണ്ടുപോകുന്ന കഥ മുഴുവൻ ഭൂതകാലത്തിലേതാകുന്നു—സംക്ഷേപിച്ച കൃതിക്കു വെളിയിൽ നടന്നതാണ്, അതിനാൽ, ഈ സംക്ഷേപം കഥയുടേതാണ്–

1. Plot

കഥാനകങ്ങളെന്നർത്ഥമല്ല. സാമാന്യമായ കഥാഭാഗങ്ങളെ ഉപാഖ്യാനമാക്കി നിരൂപണമെന്ന നിർദ്ദേശത്തിന്റെ താത്പര്യം ഈ പ്രകരണംകൊണ്ട് അറിഞ്ഞുകൊള്ളണം. അതായത് കഥാവസ്തുവിന്റെ സ്വതന്ത്രമായ സാമാന്യരൂപം കാരണകാര്യക്രമത്തിൽ രചിച്ചു, അതുവിസ്തൃതംചെയ്ത്, നിർവ്വഹിക്കുകയാണ് നാടകകൃത്തിന്റെ കവികർമ്മം. ഈ നിയമം വകവെയ്ക്കാതെ, സംഭാവ്യമോ ആവശ്യകമോ അല്ലാത്ത വിച്ഛിന്നമായ അംശങ്ങൾ ബലപൂർവ്വം ചേർത്തുണ്ടാക്കുന്ന നാടകവുമുണ്ടാവാം. അവയെയും ഉപാഖ്യാനമായി ഗണിക്കാവുന്നതാണ്—എന്നാൽ അത്തരം രചന നികൃഷ്ടമാണ്. നികൃഷ്ടമായ നാടകത്തിലെ ഉപാഖ്യാനങ്ങളെ, അവയുടെ യുക്തിസമമായ പൂർവ്വാപരബന്ധത്തിനു വാട്ടമോ കോട്ടമോ കൂടാതെ, അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും മാറ്റുകയും മറിക്കുകയും ചെയ്യാം; അവയിൽ നിയതവും, അനിവാര്യവുമായ പൂർവ്വാപരബന്ധമില്ലല്ലോ. അവ ആവശ്യകതയുടെയും സംഭാവ്യതയുടെയും തത്ത്വം ദീക്ഷിക്കുന്നതുമില്ല. ഐസ്കിലസിന്റെ 'പ്രൊമെത്യൂസ് വിൻക്റ്റസ്' എന്ന നാടകത്തിന്റെ കഥാനകം ഇത്തരത്തിലുള്ളതാണെന്നും, അതിനാലത് നികൃഷ്ടമാണെന്നും അരിസ്റ്റോട്ടിലെന്ന് കരുതുന്നു.[1]

കഥാനകത്തിന്റെ ഭദ്രതയുമായി സംബന്ധിച്ചതാണ് കാര്യൈക്യം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ രചനാവിധിയിൽ, കഥാനകങ്ങളോട്ട് അതിപ്രധാനമെന്ന് കല്പിക്കുന്ന പ്രാധാന്യം സുവ്യക്തമാണ്. പിൽക്കാലത്തുണ്ടായ നാട്യനിരൂപകന്മാരുടെ കാര്യൈക്യനിയമം[2] ഇവിടെ ഓർക്കുക. അതനുസരിച്ച്, നാടകത്തിന്റെ കഥാനകം ഒരു സമ്പൂർണ്ണമായ പ്രക്രിയയായിരിക്കണം; നാടകത്തിലെ പ്രധാനസംഭവങ്ങളെല്ലാം അനിവാര്യമായ വേർപാടില്ലാത്ത ആന്തരസംബന്ധവും തമ്മിൽ കണ്ണിചേർക്കുക. ഒരു സജീവമായ ശരീരത്തിന്റെ ഓരോ അംശത്തിനും മറ്റോരോ അംശത്തോടും, അവയ്ക്കു വേറെ വേറെ ആയും, പൊതുവായും, ശരീരത്തോടും ഉള്ള ബന്ധവും, അനിവാര്യതയും പോലെ, സഫലമായ ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിന്റെ അംഗഭൂതമായ കഥാനകത്തിന് അവയുടെ വിഭിന്നമായ ഭാഗങ്ങൾ തമ്മിൽ പ്രത്യേകമായും, സമഗ്രമായും യോജിപ്പും, ബന്ധവും, ഐക്യവും ഉണ്ടായിരിക്കണം. ആദിമദുഃഖാന്തനാടകമായ അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ നാടകകഥാനകത്തിന്റെ ലക്ഷണമായ ഏകത്വം ആധുനികരുടെ പരിഭാഷയിൽ സംഘടനൈക്യം[3] എന്ന പേരിൽ പ്രസിദ്ധമാണ്.

---

1. H. D. Kitto: Greek Tragedy (1950) p. 58-9.
2. Unity of Action (ഇന്നത്തെ നാട്യശാസ്ത്രീയമായ പരിഭാഷകളുടെ അനിശ്ചിതത്വം നിമിത്തം 'കാര്യ'വും 'ക്രിയാവ്യാപാരവും' തമ്മിൽ തിരിച്ചറിയാൻ വയ്യാ.)
3. Organic Unity (കഥാവസ്തുഘടനയുടെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ രൂപമാണിത്)

കാലൈക്യ[1]മെന്നറിയുന്ന നാട്യസിദ്ധാന്തത്തെപ്പറ്റി അരിസ്റ്റോട്ടൽ ഒന്നുമേ വിധിക്കുന്നില്ല— കിഴ്‌നടപ്പു നിരീക്ഷിക്കുന്നതല്ലാതെ. സൂര്യന്റെ ഒരു സംക്രമണത്തിനു വേണ്ടതുമാത്രമോ, അതിൽ അല്പംകൂടുതലോ ആയ കാലാവധിക്കുള്ളിൽ ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരം (കഥാനകത്തിന്റെ പ്രദർശനം) ഒതുക്കിനിറുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുക നടപ്പാണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടൽ പറയുന്നുള്ളു. ഇരുപത്തിനാലോ, പന്ത്രണ്ടോ, മുപ്പതോ മണിക്കൂർ നേരംവരെ ദുഃഖാന്തനാടകം അഭിനയിക്കാമെന്നോ, അല്ലെങ്കിൽ ആ കാലാവധിക്കുള്ളിൽ നടന്നതോ, നടക്കാവുന്നതോ ആയ സംഭവങ്ങളെ പ്രദർശിപ്പിക്കാവൂ എന്നോ ഈ പ്രകരണം വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതിൽ ഔചിത്യമില്ല. സമയൈക്യത്തെ സംബന്ധിച്ച തെറ്റിദ്ധാരണയിൽനിന്നുണ്ടായ മറ്റൊരു തെറ്റിദ്ധാരണയാണ് ദേശൈക്യം അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥാനഗതമായ ഏകത്വം.[2] നാട്യപ്രദർശനത്തിനായി നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ള കാലാവധിക്കുള്ളിൽ, നാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങൾക്കു പോയ്‌വരാൻ കഴിയാത്ത സ്ഥാനങ്ങളിലെ കാര്യവ്യാപാരം പ്രദർശിപ്പിക്കരുതെന്നാണ്, സ്ഥാനഗതമായ ഏകത്വത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം. അതുകൊണ്ട്, ഒരു നഗരത്തിലോ, ഗ്രാമത്തിലോ, അഥവാ എല്ലാ പാത്രങ്ങളും കാര്യവശാൽ സമ്മേളിക്കുന്ന സ്ഥാനത്തോ നടക്കുന്ന കാര്യവ്യാപാരം മാത്രമാണ് നാട്യപ്രദർശനത്തിനു വിഷയമാക്കേണ്ടതു്. അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ കഥനത്തിലോ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ രചനയിലോ നിന്ന് ഈ മതം—കാലദേശൈക്യ[3]മെന്ന സിദ്ധാന്തം—സിദ്ധിക്കുന്നില്ല. ഐക്യത്രയ[4]മെന്ന പുനർജ്ജാഗരണകാലത്തെ നാട്യസിദ്ധാന്തം അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റേതല്ല.[5]

അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ മൂലസിദ്ധാന്തം ഇതാണ്: (1) നാട്യസംഭവങ്ങൾ കാരണകാര്യക്രമത്തിൽ സംബന്ധമായിരിക്കണം; (2) അവ ഒരേ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കു ഗമിക്കയും വേണം. ഇതുമാത്രമേ കാര്യൈക്യത്തെപ്പറ്റി അദ്ദേഹം വിധിക്കുന്നുള്ളു. കഥാനകത്തിന്റെ സ്വാഭാവികമായ വികാസത്തിന് ആവശ്യമുള്ളേടത്തോളം ദൈർഘ്യം നാടകത്തിനുണ്ടായിരിക്കണമെന്നതാണ് ഗ്രന്ഥത്തിലെ നിഷ്കർഷ. കാര്യം, സമയം, സ്ഥാനം ഈ മൂന്നിന്റെയും ഏകതയെപ്പറ്റി ഗ്രന്ഥത്തിൽ

---

1. Unity of Time = സമയൈക്യം
2. Unity of Place
3. Unities of Time and Place
4. Three Unities
5. കാസ്റ്റൽവെത്രൊ (Castelverto) 1570-ൽ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ "കാവ്യകലയെപ്പറ്റി" യിലാണ് ഇതിന്റെ ഒന്നാം പ്രക്ഷേപം നടന്നതു്. 1588-ൽ സർ ഫിലിപ്പ് സിഡ്നിയുടെ In Defence of Poesy യിൽ അനുവർത്തിച്ചു. ഐക്യത്രയത്തെപ്പറ്റി അറിവാൻ J. F. Spingaran's Literary Criticsm in the Renaissance (1899) P. 98–9 നോക്കുക.

ണം നിർബ്ബന്ധിക്കുന്നില്ല. മൂന്നു പരിധികളിൽ ഒതുങ്ങണമെന്നും എന്നാൽ അപ്രകാരമായിരിക്കരുതെന്നും ഗ്രന്ഥത്തിൽ എവിടെയെങ്കിലും സൂചനയുണ്ടെങ്കിൽ, അതിന്റെ താല്പര്യം പ്രദർശനകലയുടെ സ്വഭാവമായ ആശയത്തെ അപേക്ഷിച്ച്, ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണ്. രംഗസ്ഥിതിയിലെ കാലപരിമാണവും, ലോകത്തിലെ കാലപരിമാണവും സമാനമല്ല. അതുപോലെതന്നെയാണ് രണ്ടിടത്തെയും സ്ഥാനപരിമാണവും. രംഗമണ്ഡപത്തിലേയ്ക്ക് സാങ്കല്പികവും, ലോകത്തിലേയ്ക്ക് വാസ്തവികവുമാണെന്ന് ഓർമ്മിക്കണം. വാസ്തവമായ സംഭവങ്ങളുടെ കല്പിതമായ അനുകരണം രംഗമണ്ഡപത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കുമ്പോൾ, പ്രദർശിപ്പിച്ച കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ നടക്കുന്ന എന്നു സങ്കല്പിക്കുന്ന സ്ഥാനവും, കാലവും, കല്പിതമായിരിക്കണമെന്നു ചെയ്യുമെന്ന് അറിവുള്ള അരിസ്റ്റോട്ടലെസോ, ഗ്രീക്കുനാടകകാരന്മാരോ, ദേശകാലൈക്യം നിർബ്ബന്ധിക്കുമെന്നു കരുതാൻ പാടില്ല. 'കൊളോണസിൽ ഈഡിപ്പസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം കാണുന്നു: ആന്റിഗോണയും, ഇസ്മെനെയും ക്രെയോണിന്റെ പിടിയിൽ നിന്നു മോചിപ്പിക്കുവാനായി നടന്ന സമരം വിവരിക്കുന്നതായ വൃന്ദഗീതത്തിലെ ഉത്തരഭാഗത്തിന്റെ ദൈർഘ്യവും, വാസ്തവത്തിൽ നടന്ന സമരത്തിന്റെ ദൈർഘ്യവും സമമല്ല. ഈഡിപ്പസിന്റെ അന്തിമനിഷ്ക്രമത്തിനും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ മൃത്യുവൃത്താന്തം വർണ്ണിക്കുന്ന സന്ദേശവാഹകന്റെ പ്രഭാഷണത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള കാലാവധി, ആ പ്രഭാഷണത്തിൽ വർണ്ണിക്കുന്ന കാലപരിമാണത്തെ പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നതേ അല്ല. ഐസ്ക്കിലസിന്റെ 'യൂമെനിഡെസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ, നാട്യാരംഭത്തിനും ഒന്നാംദൃശ്യത്തിനുമിടയ്ക്ക്, മാസങ്ങളും വർഷങ്ങളും കഴിയുന്നു; അതുപോലെ, ഡെല്ഫിയിൽ നിന്ന് അഥെൻസിലേക്ക് സ്ഥാനപരിവർത്തനവും നടക്കുന്നു. യൂരിപിഡെസിന്റെ 'ശരണാർത്ഥികളായ നാരികൾ' എന്ന നാടകത്തിന്റെ കഥാനകത്തിൽ അഥെൻസിൽ കപ്പിണി ഉയർത്തുന്നതിനും, തേബെസിലേക്കു നീങ്ങുന്നതിനും വിജയിക്കുന്നതിനും, മടങ്ങിവരുന്നതിനും വേണ്ടത്ര സമയം (കുറഞ്ഞതു പത്തുദിവസം) അതിന്റെ വിടവുണ്ട്. ഐസ്ക്കിലസിന്റെ 'അഗമെമ്നോനി'ൽ, ട്രോയ്പതനം വിളംബരം ചെയ്യുന്ന സൂചനാവെടിക്കും, അഗമെമ്നോന്റെ പ്രത്യാഗമനത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള കാലാവധിക്ക് എത്രനാളത്തെ ദൈർഘ്യമുണ്ടെന്നു തിട്ടപ്പറവാൻ തരമില്ലെങ്കിലും, അവിടെ സമയപരമായ നിയമം നിരാകരിച്ചിട്ട്, സംഭവങ്ങളുടെ ഗതി കാല്പനികമായി ത്വരിതപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടെന്നു നിശ്ചയമാണ്. "ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ ഒരിക്കൽ യുഗപത് പ്രവഹിക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റെ അനേകം ധാരകളെ നമുക്ക് അനുകരിക്കാനാവില്ല. അവിടെ രംഗമണ്ഡപത്തിൽ ഉദ്ഭവിക്കുന്ന കാര്യത്തിന്റെയും, അഭിനേതാക്കളുടെ ക്രിയാവ്യാപാരങ്ങളുടെയും നിശ്ചിതമായ പരിധികളിൽ നമുക്ക് ഒതുങ്ങിനില്ക്കേണ്ടിവരുന്നു. എന്നാൽ മഹാകാവ്യത്തിലാകട്ടെ, അതിന്റെ ആഖ്യാനാത്മകമായ വിശേഷരൂപം നിമിത്തം ഒരേ സമയം

നടക്കുന്ന അനേകം സംഭവങ്ങളെ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നു." എന്നു മൂന്നാംപുസ്തകത്തിൽ, മഹാകാവ്യത്തേയും ദുഃഖാന്തനാടകത്തേയും താരതമ്യപ്പെടുത്തി പറയുന്നു. ഗ്രീക്കുനടപ്പനുസരിച്ചു് പ്രദർശനത്തിനുണ്ടായ നിയന്ത്രണമാണിതു്. യുഗപത് പ്രദർശനം നടക്കത്തക്ക രംഗമണ്ഡപനിർമ്മാണം അന്നു സാധിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ, ഒരു ദൃശ്യം തത്ക്ഷണം അഭിനയിക്കാമായിരുന്നു. നയനഗോചരമായ അഭിനയം ഇങ്ങനെ നിയന്ത്രിതമായിരുന്നുവെങ്കിലും, ശ്രവണഗോചരമായതു് യുഗപത് നടന്നിരുന്നുവെന്നു് അനുമാനിക്കാം. ഐസ്കിലസിന്റെ അഗമെമ്നോനിൽ, കളിമുറിയിൽ അഗമെമ്നോനെ വധിക്കുന്ന സമയത്തെ കോലാഹലം നേപഥ്യത്തിൽ മുഴങ്ങുന്നു— പ്രേക്ഷകസമാജം അതു ശ്രവിക്കുന്നു, ദർശിക്കുന്നില്ല. ശ്രവ്യമായ ആ രോദനരവവും, അതോടൊന്നിച്ചു്, വൃന്ദഗീതത്തിലുയരുന്ന പ്രതികാരോക്തിയും പ്രേക്ഷകസമാജത്തിൽ നാട്യപ്രഭാവമുളവാക്കുന്നതു്.

ചുരുക്കത്തിൽ, അരിസ്റ്റോട്ടലീസിന്റെ നാട്യസിദ്ധാന്തമനുസരിച്ചു്, കാര്യൈക്യമാണു മുഖ്യം. സമയത്തിന്റേയും സ്ഥാനത്തിന്റേയും ഐക്യം കാര്യൈക്യത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനുഷംഗികമായ സംഭവവിശേഷം മാത്രമാണു്. വാസ്തവത്തിൽ, കാര്യൈക്യം തന്നെയും കഥാനകഘടനയുടെ ദൃശ്യരൂപമാകുന്നു. ദേശകാലൈക്യങ്ങൾ ഏകാങ്കനാടകങ്ങളിൽ അനുസരിക്കാവുന്ന നിയമമാണെന്നു സമ്മതിക്കാം; അല്ലാതെ, വിശാലകായമുള്ള നാടകത്തിൽ അനുസരിക്ക സാദ്ധ്യമാകുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ഗ്രീക്കുനാടകപാരമ്പര്യത്തിലോ, അരിസ്റ്റോട്ടലീസിന്റെ പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിലോ ഇല്ലാത്ത ഐക്യത്രയനിഷ്കർഷ, ഇംഗ്ലീഷിൽ ബെൻജോൺസൺ പാലിച്ചു. 'ടെംപെസ്റ്റി'ലും 'കാമഡി ഓഫ് എർറേർസി'ലും ഷേക്സ്പിയർ അതു് അനുസരിച്ചു എങ്കിലും, അദ്ദേഹത്തിന്റെ മററു നാടകങ്ങളിൽ അതു ലംഘിച്ചുകാണുന്നു. കാലദേശൈക്യത്തെപ്പററി പരിഹാസപൂർണ്ണമായി ഒട്ടുവളരെ എഴുതുവാൻ, അന്നത്തെ കവികളുടെ ഐക്യത്രയപ്രണയം, ഡ്രൈഡനെ പ്രേരിപ്പിച്ചു. ഇബ്സന്റെ നാട്യകൊടുങ്കാററു് ഊക്കോടെ വീശിയപ്പോൾ അതിന്റെ ശേഷിച്ച പ്രഭാവം പഞ്ഞിപോലെ പറന്നുപോയി.

കഥാനകത്തിനടുത്ത സ്ഥാനം സ്വഭാവത്തിന്റേതാണു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രകരണത്തിൽ, സ്വഭാവചിത്രീകരണമെന്നതിന്നർത്ഥം, പാത്രഗതമായ സ്വഭാവത്തിന്റെ രംഗമണ്ഡപസ്ഥമായ പ്രദർശനമെന്നാണു്. "കഥാനകഘടനയെ അപേക്ഷിച്ചു്, സ്വഭാവചിത്രീകരണം അപ്രധാനമാണെന്നും, കാര്യവ്യാപാരമില്ലെങ്കിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം അസംഭവവും, സ്വഭാവചിത്രീകരണമില്ലെങ്കിലും അതു സംഭവിക്കാവുന്നതുമാകുന്നു" എന്നും രണ്ടാംപുസ്തകത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടലീസ് പറയുന്നു. പ്രഥമദൃഷ്ടിക്കു ഇതു തെററായ അഭിപ്രായമാണെന്നു തോന്നാം. പ്രകൃതമായ സന്ദർഭത്തിൽ, കഥാനകത്തിനും, പാത്രഗതമായ സ്വഭാവത്തിനും തമ്മിൽ വിരോധമുള്ളതുപോലെ പ്രതീതി ഉണ്ടാകാമെങ്കിലും, സിദ്ധാ

സംഗതമായി അതിൽ വൈപരീത്യമൊന്നുമില്ല. കഥാനകത്തിനുവേണ്ടി മൂലത്തിൽ 'മ്യൂഥോസ്' എന്നാണു ശബ്ദം. 'മ്യൂഥോസ്' എന്ന ഗ്രീക്കു ശബ്ദം സ്വഭാവത്തെ കുറിക്കുന്നു. ഒരു വാക്യങ്ങളുടെയും ശാസ്ത്രീയത്തെപ്പറ്റിയുണ്ടായിട്ടുള്ള തെറ്റായ ധാരണയാണ്, അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ അർത്ഥത്തിൽ മുൻപറഞ്ഞ വിരോധപ്രതീതിക്കു കാരണം. ഒരു നാടകം വായിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ പതിയുന്ന പാത്രത്തിന്റെ ഛായയല്ല സ്വഭാവം. കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന പാത്രങ്ങളുടെ നാട്യാഭിനയം വഴി 'മ്യൂഥോസി'ൽ വരുത്തിക്കുന്ന വ്യക്തിവിശേഷമാണ് 'പാത്രസ്വഭാവം.' അതായതു്, ഒരാളിനു ഉള്ളിൽ ആധാരാധേയബന്ധമുണ്ട്—ഒന്നും വിഷയാപകൃഷ്ടമായ 'ഭാവ'മല്ല.[1]

മുമ്പു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുപോലെ, പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ദാർശനികമായ പിന്നാമ്പുറം ഗ്രഹിക്കുവാൻ അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ മററു ഗ്രന്ഥങ്ങളെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവരും. 'ആചാരശാസ്ത്ര'[2]മെന്ന പ്രകരണത്തിലൂടെമാത്രമേ 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യിലെ ഈ സന്ദർഭം വിശദമാകയുള്ളൂ. അതിൽ അദ്ദേഹം പറയുന്നു:—ഒന്നാമതു് നാമാരും പ്രകൃത്യാ സത്സ്വഭാവികളോ ദുസ്സ്വഭാവികളോ അല്ല. പ്രകൃത്യാ നമുക്കുള്ള ഭൗതികമായ സാമർത്ഥ്യങ്ങൾക്കു വിപരീതമാണതു്. ശ്രവിക്കാനും ദർശിക്കാനും കഴിയുന്ന ഭൗതികമായ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ നമ്മിൽ പ്രകൃത്യാ ഉള്ളവയാണു്. നാം കാണാൻ തുടങ്ങും മുമ്പുതന്നെ നമ്മിൽ ഭൗതികമായ ദർശനേന്ദ്രിയമുണ്ടായിരുന്നു, കേൾക്കുംമുമ്പുതന്നെ നമ്മിൽ ശ്രവണേന്ദ്രിയമുണ്ടു്. ഈ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ നമുക്കു കിട്ടിയതു് ദർശനക്രിയയോ ശ്രവണക്രിയയോ മൂലമല്ല. നമ്മിലുള്ള ഭൗതികമായ കർമ്മസാമർത്ഥ്യം പ്രകൃതിജമാകയാൽ, അതു് ആചാരപരമായി ഉദാസീനമോ, അല്ലെങ്കിൽ നിർവ്വിശേഷമോ ആകുന്നു; അതുകൊണ്ടു്, അതിനു ആചാരാത്മകമായ സ്വഭാവ(ശീല)മില്ല. നാം എത്രത്തോളം, നല്ലതോ ചീത്തയോ ആയ കാര്യവ്യാപാരം നിർവ്വഹിക്കുന്നുവോ, അത്രത്തോളം സത്സ്വഭാവമോ, ദുസ്സ്വഭാവമോ സമ്പാദിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കും. നല്ലതോ ചീത്തയോ ആയ കാര്യവ്യാപാരങ്ങൾകൊണ്ടാണ് സജ്ജനങ്ങളോ, ദുഷ്ടന്മാരോ ആവാൻ നാം ശീലിക്കാറു പതിവു്. ആശാരി പുര പണിയാൻ അഭ്യസിക്കുന്നതു് പുര പണിഞ്ഞാണല്ലോ. ഒരേതരം ക്രിയയുടെ പൌനഃപുന്യേനയുള്ള ആവർത്തനംവഴി ഒരു സ്വഭാവം അഥവാ ശീലം, അതായതു് ചരിതത്തിന്റെ ഒരേതരം പോക്കു്, നാം സമ്പാദിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ സ്വഭാവങ്ങൾ മുമ്പുചെയ്ത കാര്യങ്ങൾ തന്നെ ഫലമാണെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു.

---

1 Butcher: Aristotles' Theory of Poetry aud Fine Art. P· 344-5 'മ്യൂഥോസ്' എന്നതിന്റെ വിപരീതാർത്ഥമാണു് 'ലോഗോസ്' (വാക്കു്, (ഭാഷണം) എന്നു നീഷ്ഷേ പറയുന്നു. Nietzsche; The Birth of Tragedy

2 Nicomachean Ethics (Tr· Sir David Ross)

ഐതിഹാസികമായി നോക്കിയാൽ ഓരോ വ്യക്തിയിലും ഇപ്രകാരം ക്രിയകൾ മൂലമുണ്ടാകുന്ന സ്വഭാവം അതിൻെറ നിലനില്പിന് കാൎയ്യങ്ങളെയാണ് ആശ്രയിക്കുന്നതു്—അതിൻെറ നന്മതിന്മകൾ അതിൻെറ ഉറവിടമായ കാൎയ്യങ്ങളുടെ നന്മതിന്മകളെ ആശ്രയിക്കുന്നു. യഥാൎത്ഥ ജീവിതത്തിൽ സ്വഭാവം, അതു് കാൎയ്യങ്ങളുടെ സന്തതിയാകകൊണ്ടു്, ക്രിയാവ്യാപാരത്തിന് അധീനമാകുന്നു.

രണ്ടാമതു്, നന്മതിന്മകളെപ്പററി നമുക്കുള്ള അറിവിൻെറ പരിമാണമനുസരിച്ചല്ല നാം ശിഷ്ടന്മാരോ, ദുഷ്ടന്മാരോ ആകുന്നതു്. നീതിശാസ്ത്രത്തിലെ മുഖ്യതത്ത്വം നിരപേക്ഷമായ നന്മയല്ല, പ്രായോഗികമായ നന്മയാണ്; ആ നന്മ മനുഷ്യൻ പ്രാപിക്കുന്നതായിരിക്കയും വേണം. ആ ലക്ഷ്യം അവസാനം ആനന്ദവുമായി ചേരുന്നു. എല്ലാ നൈതിക സ്ഥിതിയിലും നിൎണ്ണയപ്രേരകമായ ഒരുതരം ഇച്ഛാശക്തിയും, നയിക്കുവാൻ കെല്പുള്ള വിവേകവുമുണ്ടായിരിക്കും. നാം ഇച്ഛിക്കുന്ന ലക്ഷ്യം (=പ്രാപ്യം) അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ പ്രക്രിയയിൽ മുഖ്യസ്ഥാനം അർഹിക്കുന്നു. ഒരു വിശേഷമായ അവസ്ഥ കൈവരുത്തുവാൻ നാം ഇച്ഛിക്കുന്നു—ഉദ്ദേശിക്കുന്നു; മനുഷ്യൻെറ നൈതികമായ ക്രിയകളെ അനിയന്ത്രിതമായ പരിതഃസ്ഥിതിയുടെ പിടിയിൽനിന്നു് വേർപെടുത്തുന്നതു് ഈ ഇച്ഛയാണ്—ലക്ഷ്യോന്മുഖമായ ഈ പ്രവൃത്തിവിശേഷമാണ്. നൈതികമായ ക്രിയാവ്യാപാരം ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള ഗതിയാകുന്നു. ഒരു മനുഷ്യൻ തൻെറ നന്മയ്ക്കു പ്രയോജനപ്പെടുമെന്നു കരുതാവുന്ന ലക്ഷ്യത്തിലെത്താൻ ഇച്ഛിച്ചുകൊണ്ടു ചെയ്യുന്ന ക്രിയാവ്യാപാരത്തിലൂടെ നേടുന്നതാണ് സ്വഭാവം. അതുകൊണ്ടു് സ്വഭാവം വെറുമൊരു പ്രവണതയാകുന്നു. അതു പൂൎണ്ണതയാ യഥാൎത്ഥ (കാൎയ്യരൂപ) മാകണമെങ്കിൽ, ലക്ഷ്യം ഇച്ഛിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഗതി തുടൎന്നുപോകണം. 'സംഭാവ്യത'ക്കും 'വാസ്തവികത'ക്കും തമ്മിലുള്ള ഭേദത്തെപ്പററി അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ ആചാരശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്ന പദ്ധതി ഇപ്പറഞ്ഞതാണ്. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, സ്വഭാവം പൂർവ്വകാലീനമായ കൎമ്മത്തിൻെറ പരിണതിയിൽനിന്നുദിക്കുന്ന പ്രവണത മാത്രമാണ്; അതു് ഭാവികാൎയ്യധാരയിൽ മാത്രമേ രൂപംകൊള്ളുന്നുള്ളൂ. നിശ്ചേഷ്ടരായിരിക്കുന്ന നമ്മിൽ സ്വഭാവത്തിൻെറ വാസ്തവികമായ രൂപം പ്രകടമല്ലല്ലോ.

നാടകത്തിൽ സ്വഭാവത്തിന് അതിൻെറ പൂൎണ്ണവും, സ്വകീയവുമായ വാസ്തവികത നേടുവാൻ കഴിയുന്നതു് കാൎയ്യവ്യാപാരം നടക്കുമ്പോൾ മാത്രമാണ്. പാത്രങ്ങളുടെ ഏതാനും ഗുണങ്ങൾ വൎണ്ണിക്കയോ നിൎദ്ദേശിക്കയോ ചെയ്താൽ 'സ്വഭാവത്തിൻെറ സംഭാവ്യമായ' ആഭാസമേ സിദ്ധിക്കൂ—വാസ്തവമായ രൂപം കൈവരുകയില്ല. ഏപ്രകാരം കുതിരയോട്ടമത്സരത്തിൽ വെറുതെ നില്ക്കുന്ന 'പന്തയക്കുതിര' അതിൻെറ സ്വഭാവത്തിൻെറ (സാമൎത്ഥ്യത്തിൻെറ) 'വാസ്തവികത' മാത്രം

കാണിക്കയും, ഓടി ജയിച്ചു് പന്തയം പററുന്ന കുതിര അതിന്റെ സ്വഭാവത്തിന്റെ (സാമർത്ഥ്യത്തിന്റെ) 'വാസ്തവികത', നിശ്ചിതവും പൂർണ്ണവുമായ വിധം, ഓട്ടം തുടങ്ങിയതു മുതൽ ലക്ഷ്യത്തിലെത്തുന്നതു വരെ, നിരന്തരം പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കയും ചെയ്യുന്നുവോ, അപ്രകാരം വർണ്ണിതമായ ഗുണങ്ങൾ, വെറും അവിഹിതമായ സംഭാവ്യതയാണെന്നും, നാട്യമണ്ഡപത്തിൽ കാര്യവ്യാപാരംവഴി പ്രദർശിപ്പിക്കമ്പോൾ ആ കാര്യങ്ങളിലൂടെ അവ സ്വഭാവത്തിന്റെ വാസ്തവികരൂപമായി മാറുമെന്നും ധരിക്കണം.[1] അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സുതന്നെ പറയുന്നു:–[2] മനുഷ്യരുടെ "സുഖവും ദുഃഖവും അവരുടെ കാര്യങ്ങളെയാണു് ആശ്രയിക്കുന്നതു്". അതായതു്, നമ്മുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ലക്ഷ്യം സുഖവും, ജീവിതചര്യ ലക്ഷ്യത്തിലെത്താനുള്ള കാര്യവ്യാപാരവുമാകുന്നു—അതു ഒരു ഗുണമല്ല, ക്രിയയാണു്. സ്വഭാവം നമുക്കു ഗുണങ്ങൾ തരുന്നുണ്ടു്—എന്നാൽ അവ നമ്മുടെ കാര്യങ്ങളല്ല. നാടകത്തിൽ കഥാനകം സ്വയം പൂർണ്ണവും, ലക്ഷ്യോന്മുഖമായി ഗമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതുമായ കാര്യവ്യാപാരമാണെന്നതാണു് ഇതിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു്. ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള ക്രിയാത്മകമായ ഗതിയാണു മുഖ്യം. നാടകത്തിൽ പാത്രങ്ങളെ നാമറിയുന്നതു്—'സ്വഭാവ'ത്തിന്റെ മാനസികമായ പ്രത്യക്ഷീകരണം നമ്മിലുണ്ടാകുന്നതു്—ആ പാത്രങ്ങളുടെ 'വചന'ങ്ങളിലും 'കാര്യ'ങ്ങളിലും തെളിഞ്ഞിരിക്കുന്ന പാത്രഗുണത്തിലൂടെയാണല്ലോ. വചനങ്ങളും കാര്യങ്ങളുമില്ലെന്നുവന്നാൽ, സംവാദവും ചേഷ്ടയും വേണ്ടെന്നുവെച്ചാൽ, പാത്രത്വവും സ്വഭാവപ്രകടനവും അജ്ഞാതമായിരിക്കയേ ഉള്ളൂ. നാട്യനിരൂപണത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് ആവിഷ്കരിച്ച ഈ സിദ്ധാന്തം മഹത്വമുള്ളതാണു്. നരന്മാരുടെ 'ലക്ഷണ'ത്തോടും, കാര്യവ്യാപാരത്തോടും സർവ്വഥാ ആശ്രയിച്ചു മനസ്സിലാക്കുന്ന പാത്രത്വം കേവലം നാട്യസന്ദർഭത്തിലും, നാട്യകരണത്തിലും സംഭവിക്കുന്നവയാകുന്നു. "യാതൊന്നു വ്യക്തിയുടെ അഭിരുചിയും അരുചിയും പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു്, സാന്മാർഗ്ഗികമായ പ്രയോജനം വ്യക്തമാക്കുന്നുവോ അതാണു് ശീലം അല്ലെങ്കിൽ സ്വഭാവം. ഇതു സ്പഷ്ടമാക്കാൻ കെല്പില്ലാത്ത വക്താവും ശീലത്തിന്റെ വ്യഞ്ജകനല്ല." "ദുഃഖാന്തനാടകം * * കാര്യത്തിന്റെ അനുകരണമാണു്. അതു് കർത്താക്കളുടെ അനുകരണം കൂടിയാണെങ്കിലും, ആ അനുകരണം കാര്യത്തെ ആശ്രയിച്ചാണു വർത്തിക്കുന്നതു്" എന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ് എഴുതുന്നുമുണ്ടു്.

---

1. കൂടുതൽ അറിവാൻ നോക്കുക: Nicomachean Ethics tr. Sir D. Ross. pt. I, 8, 1099a– I, 8, 1098 b 8 ff. (മുകളിൽ കൊടുത്ത ഉദ്ധരണവും വിശദീകരണവും സ്വതന്ത്രമായ സാരസംഗ്രഹമാണു്).

2. സംഭവഘടന എന്ന (രണ്ടാംപുസ്തകത്തിലെ) പ്രകരണം.

നാട്യപ്രകരണത്തിൽ, സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരാധിഷ്ഠിതമായ അർത്ഥം മുൻനിറുത്തി പര്യാലോചിക്കുന്നതായാൽ, ഏതാദൃശമായ അനാവരണീയസ്വഭാവത്തിന്റെ സർവ്വാദേശവിശിഷ്ടമായ സമാവേശം ഇല്ലാതെയും നാടകം സംഭാവ്യമാണെന്നു വ്യക്തമാകും. ഗ്രീക്കുഭാഷയിലും, ഇംഗ്ലീഷിലും പാത്രത്തെയും സ്വഭാവത്തെയും കുറിക്കുന്ന ശബ്ദം സമാനമാകകൊണ്ടു്, അരിസ്റ്റോട്ടലിസിന്റെ അർത്ഥം, വേണ്ടപോലെ, ഗ്രഹിക്കുവാൻ ചിലക്കു വിഷമമുണ്ടാവാം. 'എഥോസ്' എന്ന ഗ്രീക്കുശബ്ദത്തിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് തർജ്ജമ 'കേരക്ടർ' എന്നാണല്ലോ. അതിനു സ്വഭാവമെന്നും പാത്രമെന്നും അർത്ഥമുണ്ടു്. പാത്രമില്ലാതെ നാടകം സംഭവിക്കയില്ലല്ലോ. അതിനാൽ 'എഥോസ്' ഇല്ലാതെയും നാടകം സംഭവിക്കാമെന്ന സന്ദർഭത്തിനു്, "അരിസ്റ്റോട്ടലിസിന്റെ വിവേചനമനുസരിച്ചു സ്വഭാവാവിഷ്കരണമില്ലാതെയും ദുഃഖാന്തനാടകമുണ്ടെ"ന്നു അർത്ഥമുള്ളു. സ്വഭാവചിത്രീകരണത്തിനു പകരം 'സ്വഭാവാവിഷ്കരണ'മെന്നശബ്ദം മനഃപൂർവ്വം പ്രയോഗിച്ചതാണു്. 'ആവിസ്' എന്ന പദത്തിനർത്ഥം 'പ്രകാശ'മെന്നാകുന്നു. കരണമെന്നാൽ ചെയ്യുക. ആവിസ് + കരണം = പ്രകാശിപ്പിക്കുക, പ്രകടമാക്കുക, വെളിപ്പെടുത്തുക. നന്മയെ ലാക്കാക്കിയുള്ള പോക്കു്, ഔചിത്യം, അനുകാര്യത്തിനൊത്ത നില, സ്ഥിതിവിപര്യയം, ഏകരൂപ്യം, സംഭാവ്യത, യഥാർത്ഥ്യത്തെക്കാൾ ഭവ്യതരമാക്കുക—ഇവയെല്ലാം സ്വഭാവത്തിന്റെ ആവിഷ്കരണത്തിനു് ആവശ്യമാകുന്നു. അതിനാൽ അവയെ സ്വഭാവശബ്ദംകൊണ്ടു നിർദ്ദേശിക്കയാണു് അരിസ്റ്റോട്ടലിസ് ചെയ്യുന്നതു്. അവയോ, അവയിലേതെങ്കിലുമോ ഇല്ലെന്നിരുന്നാലും, അതായതു് അത്തരം സ്വഭാവചിത്രണം ഇല്ലാതിരുന്നാലും, [ദുഃഖാന്ത]നാടകം സംഭാവ്യമാണു്.

സ്വഭാവവും വിചാരവും വെറെവെറെ തത്വങ്ങളാകുന്നു. സ്വഭാവം കാര്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ ചരിതാർത്ഥമാകും പോലെ വിചാരം ഭാഷണത്തിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. പരിസ്ഥിതികളും ആവശ്യകതയും അനുകൂലമോ പ്രതികൂലമോ ആയ ഭാഷണം സഫലമാകണമെങ്കിൽ, അതു മണ്ഡനാത്മകമോ, ഖണ്ഡനാത്മകമോ, സംഗതമോ, തർക്കസിദ്ധമോ ആയിരുന്നേ തീരൂ. ഗ്രീക്കുനാടകങ്ങൾ ഗംഭീരമായ ദാർശനികതത്വങ്ങളെയും, രാജ്യതന്ത്രത്തെയും, മതവിശ്വാസത്തെയും, ആചാരങ്ങളെയും, നീതിയെയും മറ്റും സംവാദത്തിൽ വിവേചിക്കാറുണ്ടു്. അതിനാൽ ആ വിഷയങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച അറിവും, അതിനെക്കാൾ മുഖ്യമായി പ്രഭാഷണകലയിൽ വൈദഗ്ദ്ധ്യവും പാത്രങ്ങൾക്കു് ആവശ്യമാണു്. ഇതാണു് ബുദ്ധിതത്വം. ഭാരതീയരുടെ കാവ്യലക്ഷണഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഇതിന്റെ പേരു് ഭാവതത്വമെന്നാണു്. ഭാവതത്വം രണ്ടുതരമുണ്ടു്. ഒന്നു് വസ്തുഗതം; മറെറാന്നു്, ആത്മഗതം. പാത്രങ്ങളിലൂടെ അവരുടെ വിചാരങ്ങൾ അവതരിപ്പിക്കുകയാണു് വസ്തുഗതമായ ഭാവതത്വം. കവി തന്റെ കാവ്യംവഴി അതിന്റെ കഥാസംവിധാനം, സ്വഭാവാവി

ഷ്കരണം, വിചാരവിസ്താരം, ഭാഷാഭിവ്യഞ്ജന, ദൃശ്യസംയോജന മുതലായ എല്ലാ അംശങ്ങളിലൂടെയും സ്വാഭിപ്രായം വെളിപ്പെടുത്തുന്ന പ്രക്രിയ ആത്മഗതമായ ഭാവാവിഷ്കരണമാകുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് വസ്തുഗതമായ ഭാവതത്ത്വത്തിനാണ് പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതു്.

ഇങ്ങനെ, നാടകത്തിൽ കഥാനകഘടന അല്ലെങ്കിൽ കാര്യവ്യാപാരം വഴി സംഭവങ്ങളുടെ പ്രദർശനം സർവ്വപ്രധാനമാണെന്നും, സ്വഭാവാവിഷ്കാരം കാര്യവ്യാപാരത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നതിനാൽ താരതമ്യേന ഗൗണമാണെന്നും, സ്വഭാവം കാര്യവ്യാപാരത്തിൽനിന്നു് ആവിഷ്കൃതമാകേണമെന്നും, നാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങളുടെ ഭാഷണത്തിൽ ബുദ്ധിതത്ത്വം ആവശ്യമാണെന്നും അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് സ്ഥാപിക്കുന്നു. നാടകത്തിന്റെ സ്വരൂപവും സ്വഭാവവും സൗന്ദര്യവും സജീവമായ അനുകരണമായിരിക്കണമെങ്കിൽ, അതിൽ ജീവപൂർണമായ വിചാരംകൂടി ഉണ്ടായിരിക്കണം. പക്ഷേ, വിചാരതത്ത്വം പാത്രഗതമായ ഭാഷണത്തിൽ നിഹിതമായിരിക്കും; അന്യത്ര സമഗ്രമായി വർത്തിക്കുന്നതു് ഐക്യരൂപം ആർന്ന കാര്യവ്യാപാരമാണ്.

ഇനി, സ്വഭാവവും കാര്യവ്യാപാരവും വിവേച്യമാണ്. ട്രാജഡി അനുകരണം വ്യക്തികളുടെ അനുകരണമല്ല, സംഭവങ്ങളുടെ അനുകരണമാണ്. അതിനാൽ ഇതുവരെ വിവരിച്ചുവന്നതുപോലെ, സ്വഭാവാവിഷ്കരണം കാര്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ നടക്കുന്നു എന്നു് ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്. ആ കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ സാധനമാണ് അഭിനേതാവു്. അഭിനയം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ രീതിയാകുന്നു. കഥാനകത്തിന്റെ വിന്യാസം പാത്രങ്ങളെ സാധനമാക്കുന്നുവെങ്കിലും, ആ കഥാനകം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതു് രംഗമണ്ഡപത്തിൽനടക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾവഴിയാണല്ലോ. അപ്പോഴല്ലേ അതു നാടകമാകുന്നതു്? അതുകൊണ്ടു്, നാടകത്തിന്റെ ലക്ഷണങ്ങളിൽ മുഖ്യമായ രൂപകത്വം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ദൃശ്യത്വം മൂലമേ സിദ്ധിക്കൂ. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ വിവേചനമനുസരിച്ചു്, വെറും പാത്രം സജീവമല്ല; പാത്രത്തെ സജീവമാക്കുന്നതു് കാര്യവ്യാപാരമാണ്. ദർപ്പണത്തിൽ കാണുന്ന നിശ്ചലമായ പ്രതിബിംബം പോലെയോ, സിനിമയിൽ അനങ്ങാതെ നില്ക്കുന്ന ഛായാചിത്രം പോലെയോ മാത്രം വെറും പാത്രത്തെ കണ്ടാൽ മതി. എന്നാൽ, എപ്പോഴും സചേഷ്ടമായി കാര്യവ്യാപാരത്തിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഒരുവന്റെ ചലനമുള്ള പ്രതിബിംബം മുറയ്ക്കു നിലക്കണ്ണാടിയിൽ കാണുംപോലെയോ, സംഭവബഹുലമായ കാര്യവ്യാപാരങ്ങളിൽ നിരന്തരം ഏർപ്പെട്ടും സ്ഥിതിഗതികൾക്കിണങ്ങുമാറ്, ശക്തിയുക്തം സംഭാഷണം നടത്തിയും ചലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സംഭാഷണയുക്തമായ ഛായാചിത്രം (ടോക്കി) പോലെയോ, രൂപകമായ നാട്യത്തെ പരിഗണിക്കയാണ വേണ്ടതു്. സചേഷ്ടരും ബുദ്ധിയുള്ളവരുമായ പാത്രങ്ങൾ (അഭിനേതാക്കൾ) കാര്യവ്യാപാരത്തിലൂടെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ആദിമദ്ധ്യാന്തയുക്തമായ കഥാനകവും, അതിന്റെ അംശങ്ങളും അരിസ്റ്റോട്ട

ലെസിൻെറ പരിഭാഷയിൽ സ്വഭാവങ്ങളാണ്. അതിനെ 'പാത്രഗതമായ സ്വഭാവ'[1]മെന്നു പേരിടാം. കാരുണികവ്യാപാരം (ട്രാജിക് ആക്‌ഷൻ) സ്വഭാവഗതമാണെന്നും, പാത്രാശ്രിതമല്ലെന്നും വ്യക്തമാക്കാനാണ് ഇത്രയും പ്രപഞ്ചിച്ചതു്. അതിപ്രധാനമായ ഈ പ്രക്രിയയിൽ 'പാത്ര'മെന്നതിൻെറ അർത്ഥം 'സ്വഭാവരൂപ'മെന്നാകുന്നു. സ്വഭാവം കാവ്യവ്യാപാരമാണെന്നപോലെ, കാരുണികമായ സ്വഭാവരൂപവും കാവ്യവ്യാപാരമാകുന്നു. രണ്ടാം പുസ്തകത്തിൽ, കാരുണികവ്യാപാരമെന്ന വകുപ്പിൽ, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് തൻെറ ഭാവം വ്യക്തമാക്കാൻ വേണ്ടി, പാത്രത്തിൻെറ അർത്ഥമെന്നാവണ്ണം 'സ്വഭാവരൂപം' എന്ന ശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ടു്.

സ്വഭാവരൂപത്തിൻെറ അനിവാര്യമായ വിശേഷണം നാലാണ്: (1) സ്വഭാവരൂപങ്ങൾ നല്ലതായിരിക്കണം; ശുഭവും ശ്രേഷ്ഠവുമായിരിക്കണമെന്നർത്ഥം. (2) അവ ഉചിതവും (3) അനുരൂപ (= സദൃശ)വും (4) ഏകരൂപവുമായിരിക്കണം. കഥാനായകൻെറ ദുഃഖാന്തസ്വഭാവത്തിൽ ഈ നാലു വിശേഷണങ്ങളും തികച്ചുമായും വേണ്ടതാണ്.

ദുഃഖാന്തനാടകം കാണുന്ന പ്രേക്ഷകസമാജം പൊതുവെ സമീകൃതമായ സദാചാരബോധവും, സംസ്കാരശീലവുമുള്ളവരായിരിക്കുമെന്നതാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിൻെറ പ്രതീക്ഷ. അതുകൊണ്ടു്, ദുർവൃത്തരും ആചാരഭ്രഷ്ടരുമായ ദുർന്നീതിവ്യക്തികളോടു് അത്തരം പ്രേക്ഷകർക്ക് അനുകമ്പയോ സഹാനുഭൂതിയോ കാണുകയില്ല; ശോകാനുഭവത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന ഭാവോദ്രേകം ഒരുതരം അനുകമ്പയോ സഹാനുഭൂതിയോ ആണല്ലോ. പ്രാഥമികമായ ആ അനുകമ്പ അല്ലെങ്കിൽ സഹാനുഭൂതി ഉണർത്താതെ, കാരുണികരസാസ്വാദമെന്ന അന്തിമമായ ഉദ്ദേശ്യം നേടുവാൻ കഴിയുകയില്ല. ദുഷ്ടൻ സുഖത്തിൽനിന്ന് ദുഃഖത്തിലേക്കു വീഴുന്നതുകണ്ടാൽ, ഒരു മാനസികമായ മറെറാരുഭാവമുണ്ടാകാമെങ്കിലും, നമ്മിൽ കരുണ ഉണർത്തുവാൻ അസമർത്ഥമാണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് പറയുന്നു. മിത്രങ്ങളോ ബന്ധുക്കളോ തമ്മിലുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖദമായ സംഭവങ്ങൾക്ക് സർവ്വാധികം കരുണ ജനിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്ന്, കഥാനകഘടനയുടെ പ്രകരണത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. സ്നേഹവും, അന്യോന്യബന്ധവും പാലിക്കുന്ന സ്വഭാവം, ശുഭത്തിൻെറ ലക്ഷണമാണെന്ന് അതിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കണം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ സ്വഭാവരൂപമെല്ലാം ശുഭമായിരിക്കണമെന്നും, അതിൽ അശുഭരൂപമൊന്നും ഉൾപ്പെടുത്തരുതെന്നും, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് സിദ്ധാന്തിക്കുന്നതായിട്ടാണ് ചിലർ ഈ സന്ദർഭം വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതു്. ഒരെസ്റ്റെസിൽ മെനേലയുസിൻെറ പ്രവേശവും സ്കില്ലായിൽ ഓദിസ്സ്യൂസിൻെറ അശുഭമായ കാര്യവ്യാപാരവും, "അവ ആവശ്യകമോ പ്രയോജനപ്രദമോ അല്ലാതിരുന്ന നില

1. Character's Chnracter എന്നു പറയാനാവു. ഈ വൈഷമ്യം ഗ്രീക്ക് ഭാഷയിലുമുണ്ടു്.

ള്ളൂ"*, ന്യൂനതമായ അപരാധമാവുള്ളൂവെന്നു പറയുന്നതിൽനിന്ന്, ചില നാടകങ്ങളിൽ അത്ഭുതസ്വഭാവത്തിനും സ്ഥാനം ലഭിച്ചിട്ടുണ്ടെന്ന് ഊഹിക്കാം. നാടകത്തിന്റെ കാര്യവ്യാപാരം ശുദ്ധമായിരിക്കണമെന്ന നിഷ്കർഷയ്ക്കുള്ള അർത്ഥം, ശുദ്ധമായ പരിണാമത്തിലെത്തുന്ന കാര്യവ്യാപാരം പരമാവശ്യമാണെന്നായിരിക്കാനിടയുണ്ട്. മുഖ്യമായ ഈ കാര്യവ്യാപാരത്തിന് പുഷ്ടിയും ഊക്കും കൊടുപ്പാൻ അത്ഭുതസ്വഭാവങ്ങൾ ആവശ്യമാണെങ്കിൽ, അവയും നാടകത്തിൽ പ്രവേശം അനുവദിക്കാവുന്നതാണെന്ന്, 'കൊലൊനസിൽ ഈഡിപ്പസ്'' എന്ന നാടകത്തിലെ ഒടുക്കം ദൃഷ്ടാന്തീകരിക്കുന്നുണ്ട്. സർവ്വോത്കൃഷ്ടമായ ശുദ്ധസ്വഭാവം ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ നായകന്റെ രൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതിന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് അനുകൂലിയല്ല. അത്യുത്തമനായ പുണ്യശാലി സുഖത്തിൽനിന്ന് ദുഃഖത്തിൽ പതിച്ചു നശിക്കുന്നതു കണ്ടാൽ നമ്മിലുളവാകുന്ന ഭാവപ്രേരകം ഭയജനകമോ, കാരുണികമോ അല്ല—അതു ഘൃണകമാകുന്നു എന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് മറ്റൊരിടത്ത് വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതിനാൽ ശുദ്ധത്തിന് ഗാംഭീര്യമെന്നോ, സാന്മാർഗ്ഗികമായ ശുദ്ധതയുടെ പ്രായോഗികരൂപമെന്നോ ആയിരിക്കാം ഗ്രന്ഥത്തിന് അഭീഷ്ടമായ അർത്ഥം.

ഔചിത്യമെന്നതിന്റെ ഗ്രീക്ക് മൂലം 'ഹാർമൊത്തൊൻ' എന്നാകുന്നു. അതു് ഒരു അകർമ്മകമായ ക്രിയാപദമായി, സാമാന്യരൂപത്തിൽ, പ്രയുക്തമാണ്. ഉചിതമെന്നതിനു യുക്തമെന്നാണല്ലോ അർത്ഥം. എന്തിനോടു യുക്തം? എന്തിനോടു യോജിച്ചതു്?—എന്ന പ്രശ്നത്തിന് അവകാശമുണ്ടാകയാണ് ഗ്രന്ഥത്തിൽ മൂലശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു്. അതിനാൽ നാരീസ്വഭാവത്തെപ്പറ്റി പറയുമ്പോൾ, നാടകത്തിലെ നാരീപാത്രമെന്ന അർത്ഥം സ്വീകരിച്ചുകൂടാ. സ്ത്രീസ്വഭാവമുള്ള പുരുഷപാത്രവും, പുരുഷസ്വഭാവമുള്ള സ്ത്രീപാത്രവും കവിക്കു സൃഷ്ടിക്കാൻ കഴിയും. ആധുനികമനശ്ശാസ്ത്രത്തിൽ ഗവേഷണം ചെയ്യുന്നവർ പറയുന്നതു് പുരുഷനിൽ സ്ത്രീസ്വഭാവവും, സ്ത്രീയിൽ പുരുഷസ്വഭാവവും പ്രസുപ്തമായി കിടപ്പുണ്ടെന്നാണല്ലോ. നാരീസ്വഭാവമെന്നും, നരസ്വഭാവമെന്നും, രണ്ടായി സ്വഭാവങ്ങളെ തരംതിരിക്കുന്നതു ന്യായമല്ലെങ്കിലും, ചില അർത്ഥത്തിൽ അതു് ആവശ്യമാണ്. താണ്ഡവഗീതകാരനായ തിമൊഥെയൂസ് രചിച്ച 'സ്കില്ല'യിൽ, ഒഡ്യുസ്സ്യൂസിന്റെ വിലാപം നരസ്വഭാവമല്ല. തിമൊഥെയൂസ് മറ്റുവിടെയോ ഒഡ്യുസ്സ്യൂസിനെ നരസ്വഭാവിയായി ചിത്രീകരിച്ചിട്ടുള്ളതു് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കണ്ടിരിക്കാം. ആ നിലയ്ക്കു്, അയാളുടെ വിലാപം അയാളുടെ സ്വഭാവത്തിനൊത്തതല്ലെന്നു വന്നുകൂടുന്നു. ഏതാനും പ്രവണതകളെ നരസ്വഭാവമായും, മറ്റേതാനും പ്രവണതകളെ നാരീസ്വഭാവമായും വിഭജിച്ചു നിർത്തിക്കൊണ്ടു്, ഓരോ വിഭാഗത്തിനും ഓരോ പദവി നിർദ്ദേശിക്കയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ചെയ്യുന്നതു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ

പുരുഷപാത്രം നാരീസ്വഭാവം പ്രദർശിപ്പിച്ചാൽ അയാൾക്ക് പദച്യുതി വരിക്കും. ആ നിയമം വിപരീതമായ നാരീപാത്രത്തിന്റെ വിഷയത്തിലും ചരിതാർത്ഥമാകും. ഇപ്പറഞ്ഞ പദവിനിർണ്ണയം സാമുദായികസ്ഥിതിയുടെ പ്രതീകമാണ്. സ്ത്രീയും, അടിമയും താണപദവിയിലെ പാത്രങ്ങളാണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പറയുന്നുണ്ട്. എങ്കിലും, അവരുടെ സ്വഭാവം അശുഭമായേ തീരൂ എന്നില്ലെന്നുകൂടി അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നു. സ്വഭാവത്തിന്റെ സോപാനരീതിയും, ഗ്രീക്ക സമുദായ (രാഷ്ട്ര)ത്തിന്റെ സോപാനഘടനയും നാടകത്തിൽ പ്രകടമാകുന്ന അനുകരണരൂപമാകുന്നു. ഇതാണ് ഉചിതശബ്ദത്തിന്റെ താത്പര്യം.

അനുരൂപത (സാദൃശ്യം)[1] എന്നതാണ് മൂന്നാമത്തെ വിശേഷണം. എന്തിനെ സദൃശം? എന്തിനോടുള്ള അനുരൂപത? സൂത്രകാരന്മാരെപ്പോലെ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ഇവിടെ മൗനമവലംബിക്കുന്നു. മൂലവസ്തുവായ അനുകാര്യത്തിനോ, ഇതിവൃത്തത്തിനോ, പുരാണകഥയ്ക്കോ അനുരൂപമായ, എന്ന വ്യാഖ്യാനം കവിയുടെ സർജ്ജനശീലത്തിന് വിരുദ്ധമാണ്. മൂലവസ്തുവിന് അനുരൂപമായ, സദൃശമായ, നിർമ്മാണം കവിയുടെയും ചിത്രകാരന്റെയും ജോലി അല്ലെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ഉറപ്പിച്ചു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലോ. യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽനിന്ന് താണതരം സ്വഭാവചിത്രീകരണം പ്രഹസനകാരന്റെ ജോലിയാണ്. ദുഃഖാന്ത നാടകത്തിലെ പാത്രങ്ങൾ നമ്മെപ്പോലെയോ, അല്ലെങ്കിൽ നമ്മെക്കാൾ ഉത്തമരോ, അധമരോ ആയിരിക്കുമെന്നുപറഞ്ഞിട്ട്, അവസാനം അവർ "ഇന്നത്തെ മനുഷ്യരെക്കാൾ ഉത്തമരായിരിക്കു"മെന്നുകൂടി ചേർക്കുന്നു. അങ്ങനെയുള്ള സ്വഭാവാവിഷ്കരണം സാധിക്കുന്ന കവി, അതിന് അനുരൂപമായ കാര്യവ്യാപാരം കഥാനകഘടനയിലൂടെ നിർവ്വഹിക്കയും ചെയ്യണം. സാദൃശ്യമെന്ന വിശേഷണം യഥാതഥവാദി (റീയലിസ്റ്റ്)കളുടെ സിദ്ധാന്തത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്നുവെന്ന അനുമാനം അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ സിദ്ധാന്തത്തിന് ചേരുന്നതല്ല.

ഏകരൂപതയെന്ന വിശേഷണംകൊണ്ട് സ്വഭാവത്തിന്റെ വികാസം വിവേകസമ്മതമായ നിയമത്തിന് വഴങ്ങുന്നതായിരിക്കണമെന്ന ആശയം ദ്യോതിപ്പിക്കുന്നു. സ്വഭാവത്തിന്റെ ഗതി അനേകരൂപമാവാം. പക്ഷേ, അവ അപ്പഴപ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന, ക്ഷണികമെന്നോ ആകസ്മികമെന്നോ പറയപ്പെടുന്ന, അന്യോന്യവിരുദ്ധമായ വികാരഭേദങ്ങൾ മാത്രമാണ്.[2] ആ അനേകരൂപത തന്നെയും ഏകരൂപതയിൽ

---

1. ത്രിതോൻ ദെ തോ ഹോ മോയിഓൻ (= തൃതീയം സദൃശത്വം) എന്ന മൂലം.

2. Thomas Twing: Aristotl's Treatise on Poetry (note on P.332

ളളുന്നതായിരിക്കും. നിരന്ന ഏകരൂപതയോ, വൈചിത്ര്യശൂന്യതയോ[1] അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വിധിക്കുന്നില്ല.

ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ നായകൻ സർവ്വഗുണസമ്പന്നനും, സർവ്വദോഷരഹിതനുമായ ഉത്തമനായിരുന്നാൽ, അയാൾ എത്തിച്ചേരുന്ന ദുർഭാഗ്യത്തിന്റെ ആഘാതങ്ങൾ നമ്മുടെ ന്യായബോധത്തേയും ധാർമ്മികഭാവനയേയും ഹനിക്കുമെന്നും, അതുകൊണ്ട്, അയാൾ ഉത്തമനെ അപേക്ഷിച്ച് താണവനായിരിക്കണമെന്നും അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പറയുന്നു. ആ താഴ്ച എന്താണെന്ന നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ല. ഉത്തമത്വത്തിനും അധമത്വത്തിനും ഇടയ്ക്കുള്ള നിലയെന്ന സൂചനയേ കാണുന്നുള്ളു. 'അയാൾക്കുണ്ടാകുന്ന ദുഃഖം ഏതെങ്കിലും പാപത്തിന്റെയോ; അധമത്വത്തിന്റെയോ ഫലമാണെന്ന വരരുതെന്നും, അത് ഏതെങ്കിലും തെററു പററിയതിനാലുണ്ടായതാണെന്നു വരാവു എന്നും, കാരുണികവ്യാപാരമെന്ന പ്രകരണത്തിൽ, വിധിക്കുന്നു. ഈ തെററെന്താണെന്നതിനെപ്പററി നിരൂപകന്മാരുടെ ഇടയ്ക്കു വലിയ വാദകോലാഹലം നടന്നിട്ടുണ്ട്. മൂലത്തിൽ 'ഹമർതിയ' എന്ന ശബ്ദമാണ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. ചുററുപാടുകളെപ്പററി വേണ്ടത്ര അറിവില്ലാത്തതിനാലുണ്ടാകുന്ന തെററും, നിർണ്ണയസംബന്ധമായ തെററും, അറിവോടെയും, എന്നാൽ അവധാനപൂർവ്വം ഗുണദോഷവിചിന്തനം ചെയ്യാതെയും, താത്കാലികമായ വികാരാവേശം നിമിത്തം, ചെയ്തുപോകുന്ന തെററും, പലതരത്തിൽ, ആ ശബ്ദം വ്യാഖ്യാനിച്ചിട്ടുണ്ട്.[2] "തന്റെ തികഞ്ഞ ദുർഗ്ഗുണമോ, പാപമോ കൊണ്ടല്ല, ഏതെങ്കിലും വലിയ തെററാ, ദുർബ്ബലതയോമൂലമാണ്" അയാൾ ദുർഭാഗ്യത്തിൽ കുടുങ്ങുന്നതെന്ന സന്ദർഭം ശ്രദ്ധിച്ചു പരിശോധിക്കുക. വലിയതെററ് (മെഗ്ഗാലെ ഹമർതിയ) എന്ന പ്രയോഗത്തിൽ കാണുന്ന വലിയ (മെഗ്ഗാലെ) എന്ന വിശേഷണം മാനസികഗുണത്തിനോ, ആചാരവൈശിഷ്ട്യത്തിനോ ചേരുന്ന പദമല്ല.[3] അതിനാൽ, 'ഹമർതിയ' മാനസികമായ അവസ്ഥയാണെന്ന പറകവയ്യാ. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ആചാരശാസ്ത്രത്തിൽ രണ്ടുതരം കർമ്മങ്ങളെപ്പററി പറയുന്നു. അജ്ഞാനവശാത് ചെയ്യുന്ന കർമ്മം തെററാകുന്നത്, കർത്താ പ്രതീക്ഷിച്ചതിന വിപരീതമായ കാര്യമോ, ആയുധമോ (ഉപകരണമോ), ഫലമോ ഉണ്ടാകുമ്പോളാണ്.[4] വസ്തുതയെ സംബന്ധിച്ച അജ്ഞാനം നിമിത്തം ചെയ്യുന്ന കാര്യം ഐച്ഛികമല്ല.[5] രാജാ ഈഡിപ്പസിലെ 'തെററ്' ഇത്തരത്തിലാണ്. പാപിയെ (ദൈത്യനെ) കണ്ടു

---

1. ഹോമലോസ് അനോമലോസ് (=ഏകരൂപമായ വിധിവിഹിനത) എന്ന മൂലം.
2. L. J. Potts: Aristotl's Theory of Poetry and Fiction p 295-97
3. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art p. 319 Note 3.
4. Aristotle; Nicomachean Ethics Book V ch. viii, Book III ch i.
5. Ibid Book III ch. i.

പിടിക്കയും, ഥേബ്സിനെ ദുരിതത്തിൽ നിന്നു മോചിപ്പിക്കയും ചെയ്യണമെന്നുള്ള നല്ല ഉദ്ദേശ്യത്തോടെ ഈഡിപ്പസ്, ഇച്ഛാപൂർവ്വം, മുഴുവൻ കാര്യപരമ്പരയിലുമേർപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ അപ്പോഴും താൻ തന്റെ പിതാവിനെ വധിച്ചു എന്ന വസ്തുത, അയാൾ അറിയുന്നേ ഇല്ല. ഈ വാസ്തവത്തിന്റെ അഭിജ്ഞാനം അയാളുടെ പ്രതീക്ഷയ്ക്കു നേരെ വിപരീതമായ ഫലമാണുണ്ടാക്കിയതു്. ഇവിടെ ഈഡിപ്പസിന്റെ മാനസികമായ അപൂർണ്ണതയോ ധാർമ്മികമായ അധഃപതനമോ അല്ല അയാളുടെ ദുർഭാഗ്യഹേതു. ഈഡിപ്പസിന്റെ ഈ അവസ്ഥ 'ഹമർതിആ'യ്ക്കു ചേരുന്ന ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. 'പരിസ്ഥിതികളെയോ, പ്രധാനമായവസ്തുതയെയോ സംബന്ധിച്ച അജ്ഞാന'മെന്ന അർത്ഥത്തിൽ ആശയവും പ്രയുക്തമാണെന്നു ഈ സന്ദർഭം വ്യക്തമാക്കുന്നു. ഇവിടെ കൊടുത്ത അർത്ഥം വിദഗ്ദ്ധന്മാർക്കു സമ്മതവുമാണു്.[1] അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ ഈ ഭാഗത്തിനു് അഭിജ്ഞാനവുമായി അഭേദ്യമായ ബന്ധമുണ്ടെന്നു എനിക്കു തോന്നുന്നു.

അഭിജ്ഞാനത്തിന്റെ വിപരീതമായ അവസ്ഥയാണു് സ്ഥിതിവിപര്യാസം. 'പെരിപെതീയ' എന്നാണു മൂലശബ്ദം. 'പിപ്'തെയിൻ' ശബ്ദത്തിന്റെ ധാതു വീഴുക എന്ന അർത്ഥമുള്ള 'പെത്' (സംസ്കൃതം—പത്) ആണു്. അപ്പോൾ 'പെരിപെതീയ' എന്നതിന്റെ ധാത്വർത്ഥം 'സ്വസ്ഥാനം വിട്ടു് വീഴുക' എന്നാണല്ലോ. ജടിലവും സരളവുമായ കഥാനകങ്ങൾ വിവേചിക്കുന്നിടത്തു്, സ്ഥിതിവിപര്യവും, അഭിജ്ഞാനവും ഇല്ലാതെ, ഭാഗ്യപരിവർത്തനം നടക്കുന്ന കഥാനകം സരളമാണെന്നു പറയുന്നു, സ്ഥിതിവിപര്യയമില്ലാതെയും, ഭാഗ്യപരിവർത്തനം നടക്കാമെന്നു ഇതിൽ നിന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു, അതുകൊണ്ടു്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ ഭാഗ്യപരിവർത്തനത്തെ ആശ്രയിച്ചു്, സ്ഥിതിവിപര്യയം വ്യാഖ്യാനിക്കാവുന്നതല്ല. നാടകത്തിലെ സ്ഥിതി രണ്ടാണു്. പാത്രഗതവും, പ്രേക്ഷകഗതവും. പാത്രഗതത്തിന്റെ ആശ്രയം സ്വഭാവവും, പ്രേക്ഷകഗതത്തിന്റേതു് കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ പ്രദർശനവുമാണു്. പാത്രഗതം സങ്കല്പവിപര്യാസമാകുന്നു; മററേതു് കഥാനകത്തിന്റെ മുഴുവൻ ഘടനയിലും വരുന്ന 'കാര്യവ്യാപാരവിപര്യാസം'. കാര്യവ്യാപാരത്തിലുണ്ടാകുന്ന പരിവർത്തനമാണു സ്ഥിതിവിപര്യയമെന്നും, അതു് എപ്പോഴും ആവശ്യകതയുടേയും സംഭാവ്യതയുടേയും നിയമങ്ങൾക്കു വിധേയമായിരിക്കയേ ഉള്ളു എന്നും, അരിസ്റ്റോതെലെസ് വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ടു്. എന്നാൽ, സ്ഥിതിവിപര്യയം നായകനെ സംബന്ധിച്ചു സംഭവിക്കു എന്നു പറഞ്ഞിട്ടില്ല; എങ്കിലും നായകനും മററു പാത്രങ്ങളും, അപ്രത്യാശിതമായ വിപര്യാസത്തിൽ കുടുങ്ങുന്നു എന്ന നില, നല്ല ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ അരിസ്റ്റോതെലെസ് പ്രതീക്ഷിച്ചിരുന്നുവെന്നു തീർച്ച

1· Bywater· Text and Translation. Poetics P. 215
Rostagni Aristotele, Poetica Introduzione, Testo e Commento, 1945· PP 71

യാണ്. പക്ഷേ, 'രാജാ ഈഡിപ്പസി'ൽ രംഗവും വിപര്യാസത്തിനു വിധേയമല്ലാത്ത പാത്രങ്ങളൊന്നും മറന്നുപോകരുത്. ഈഡിപ്പസ് അപരാധിയാണെന്ന് ആരംഭംമുതല്ക്കുതന്നെ 'ടൈറേസിയസ്സ്' അറിയാമായിരുന്നു.

മുഖ്യമായ കാര്യവ്യാപാരത്തിനിടയ്ക്ക്, നായകനല്ലാതെ മറ്റൊരാളെ സംബന്ധിച്ചു സ്ഥിതിവിപര്യയമുണ്ടാകാം. സൗകര്യാർത്ഥം, അപ്രധാനവിപര്യാസമെന്ന് അതിനു പേരുകൊടുക്കാം. 'കൊളോണസിൽ ഈഡിപ്പസ്' എന്ന നാടകത്തിൽ, പിതാവിന്റെ ആശീർവാദം വാങ്ങാമെന്ന ആശയോടെ പോളിനിക്കസ് വരുന്നു; കിട്ടുന്നതു ശാപമാണ്. ഭയം, അത്ഭുതം, കൈക്കൊണ്ട നേരായ വഴി ഉളവാക്കിയ ഫലം പ്രത്യാശിതമല്ലെന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലോ. അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് സ്വയം, ഈഡിപ്പസിന്റെ കഥയിൽ, സന്ദേശവാഹകന്റെ അപ്രധാന വിപര്യാസം ഉദാഹരിക്കുന്നുണ്ട്. ദൂതൻ ഈഡിപ്പസിനെ സന്തോഷിപ്പിക്കാനായിച്ചെയ്ത ഭാഷണം അയാളുടെ(ദൂതന്റെ) പ്രത്യാശയ്ക്കു വിപരീതമായ ഫലമാണുണ്ടാക്കിയതു്.

സ്ഥിതിവിപര്യയമെന്ന ഭാവം 'വേറൊരാൾക്കുവേണ്ടി കുഴിച്ച കുഴിയിൽ താൻ സ്വയം വീഴുന്ന' വെന്നതാണ്. കർത്താവിനു തോന്നും പോലെയും, യഥാർത്ഥത്തിലുള്ളപോലെയും, രണ്ടുതരത്തിൽ ഒരേ സമയം, സിദ്ധിക്കുന്ന കാര്യവ്യാപാരമാണതു്. അതിനാൽ അതിന്റെ പോക്ക് രണ്ടു പ്രകാരം നടക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, നല്ല ഉദ്ദേശത്തോടും, അതു സാധിപ്പാൻ പ്രയോഗിച്ച ശരിയായ ഉപായത്തോടും, വിപത്തിന്റെ രൂപം ചേർത്തിണക്കി അവതരിപ്പിക്കേണ്ടി വരുന്നു[1]

ജ്ഞാനമായി മാറുന്ന അജ്ഞാനമാണ് അഭിജ്ഞാനം. 'അനഗ്നോരിസിസ്' എന്നതാണ് മൂലത്തിലെ ശബ്ദം. അജ്ഞാതമായ ഏതെങ്കിലും തത്ത്വത്തിന്റെ പെട്ടെന്നുള്ള പ്രകടീകരണംമൂലം കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ ഗതിയിൽ മാററം വരുന്ന സ്ഥിതിയെന്നാണതിന്റെ നിഷ്കൃഷ്ടമായ അർത്ഥം. പലതരം അഭിജ്ഞാനങ്ങളുണ്ട്. സ്ഥിതിവിപര്യയം ചേർന്നതു്, ചിഹ്നങ്ങൾവഴി ഉണ്ടാകുന്നതു്, സ്മരണയിൽ നിന്നു വരുന്നതു്, തർക്കവിതർക്കജന്യം, കവിയുടെ ഇഷ്ടംപോലെ ചേർത്തതു്, മിശ്രിതം, സ്വാഭാവികം—ഇങ്ങനെ അനേകം അഭിജ്ഞാനങ്ങളുണ്ടാവാം. വസ്തുവിന്റേയും വ്യക്തിയുടേയും അഭിജ്ഞാനം സാധാരണ സംഭവിക്കാമെങ്കിലും, ഇവയിൽ വ്യക്തിയുടേതാണു സ്വാഭാവികം, കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ കർത്താവും, ഭോക്താവും വ്യക്തിയാണല്ലോ. അതിനാൽ, കുതൂഹലമായ പരിവർത്തനമുണ്ടാക്കുവാനുള്ള കെല്പ് വ്യക്തിയിലാണുള്ളതു്. എങ്കിലും, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ

---

1 വിപര്യാസത്തിന്റെ വിശദചർച്ചയ്ക്കു നോക്കുക—
Aristotle- Rhetoric II. 5.

പരിഭാഷ അനുസരിച്ച്, അജ്ഞാതമായിരുന്ന സാഹചര്യങ്ങളെയും, മുഴുവൻ കാര്യങ്ങളെയും ബന്ധിക്കുന്ന സ്ഥിതികളിലെല്ലാം അഭിജ്ഞാനം ചരിതാർത്ഥമാകാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ അവയുടെ വിവേചനം ഗ്രന്ഥത്തിൽ കാണുന്നില്ല.

ഭാഗ്യപരിവർത്തനം, സ്ഥിതിവിപര്യയം, അഭിജ്ഞാനം, ഇമ്മൂന്നും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ വിന്യാസത്തിൽ എങ്ങനെ നെയ്തുകയററിയിരിക്കുന്നുവെന്ന് ഇപ്പോൾ വ്യക്തമായല്ലോ. ഭാഗ്യപരിവർത്തനത്തിന്റെ അർത്ഥം വാസ്തവത്തിൽ അഭിജ്ഞാനരാഹിത്യമെന്നാണ്. അതായത് അജ്ഞാനം മൂലം—പ്രമാദം നിമിത്തം—പററിയ തെററാണ് അഭിജ്ഞാനരാഹിത്യം. ശരിയോ തെറേറാ എന്നറിയാതെ, ശരിയാണെന്ന ധാരണയോടെ, എന്തെങ്കിലും ചെയ്തതിന്റെഫലമായി വന്നുകൂടിയ ദുഃഖാന്തമെന്നതാണ് ഭാഗ്യപരിവർത്തനത്തിന്റെ അർത്ഥം. മററു പാത്രങ്ങളുടെ കാര്യങ്ങൾ മൂലമോ, പരിതഃസ്ഥിതിയുടെ അനിവാര്യത കൊണ്ടോ, ഉണ്ടാകുന്ന വ്യത്യയമാണ് സ്ഥിതിവിപര്യയം. തെററിൽ ഏർപ്പെട്ടുവെന്നോ, സംഭവങ്ങൾ മുഴുവൻ തെററായിരുന്നുവെന്നോ അറിയുകയും, അതിന്റെ പരിണാമമായി അപ്രതീക്ഷിതവും രൂക്ഷവുമായ ദുഃഖമുണ്ടാകയും ചെയ്യുന്ന അപ്രതീക്ഷിതമായ ബോധോദയം അഭിജ്ഞാനമാകുന്നു[1]

വിരേചനവും കാരുണികാനന്ദവും

കാവ്യനാടകങ്ങൾ മനുഷ്യന്റെ ദുർവൃത്തികളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നുവെന്നും, അനുഭവിതാക്കളുടെ മനോവികാരങ്ങളെ ദുഷിപ്പിക്കുകയും, ചീത്തവഴിയിലേക്കു തള്ളിവിടുകയും ചെയ്യുമെന്നുമുള്ള ആക്ഷേപത്തിന്, അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് നൽകുന്ന സമാധാനം, അവ "കരുണയുടെയും ഭയത്തിന്റെയും ഉദ്രേകം വഴി അത്തരം മനോവികാരങ്ങളുടെ രേചനം" സാധിക്കുന്നുവെന്നാണ്. മനോവികാരത്തെ പററി പ്ലേറേറാൻ പറയുന്ന സിദ്ധാന്തം സ്വീകരിപ്പാൻ അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് തയാറല്ല. വികാരങ്ങളെല്ലാം തന്നെ ദുഷ്ടങ്ങളാണെന്നും, അവയെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നതുകൊണ്ട്, മനുഷ്യന്റെ യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ, അവ അമിതമായ്‌വരുമെന്നും പ്ലേറേറാൻ കരുതുന്നു. വികാരമൊന്നും തന്നെ സ്വയമേവ ശിഷ്ടമോ ദുഷ്ടമോ അല്ലെന്നും, അവയുടെ വിരേചനം നിമിത്തം അവ ജീവിതത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുമെന്നും, അതിനാൽ കാവ്യനാടകങ്ങൾ ജീവിതത്തിന് ഉപകാരകമാണ്, അപകാരകമല്ല എന്നും അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് സമാധാനം നൽകുന്നു. വിരേചനത്തെ സംബന്ധിച്ച്, ഈ ഖണ്ഡികയിൽ ഉദ്ധരിച്ച വാക്യമല്ലാതെ, ഗ്രന്ഥത്തിൽ വേറെ പ്രസംഗം കാണുന്നില്ല. പക്ഷെ, ആ ഭാഗം ലോപി

1. ഈ വിഷയത്തെപ്പററി പൂർണ്ണമായ വിവേചനത്തിന് നോക്കുക: F. L. Lucas; Tragedy in relation to Atistotle's Poetics p. 91-105

ച്ചിരിക്കാം. അതുകൊണ്ട്, തുല്യസന്ദർഭം അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ മററു വചനങ്ങളിൽ അന്വേഷിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

രാജനീതി ശാസ്ത്രത്തിൽ (viii 7) അദ്ദേഹം ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു— “ x x സംഗീതം വെറും ഒരു ഉദ്ദേശ്യം നേടാൻ വേണ്ടിയല്ല, അനേകം ഉദ്ദേശ്യങ്ങൾ കൈവരുത്തുവാൻ വേണ്ടിയാണ്, അഭ്യസിക്കേണ്ടതു്. അതായതു്, (1) വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും (2) വിരേചനാത്മകമായ ലാഭത്തിനും വേണ്ടിയും [വിരേചനശബ്ദം, നിർവ്വചിക്കാതെയാണ്, ഇവിടെ പ്രയോഗിക്കുന്നതു്. എന്നാൽ ഭാവിയിൽ ആ ശബ്ദം കാവ്യപ്രകരണത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അവിടെ വ്യക്തമായി വ്യാഖ്യാനിക്കാം][1] (3) മനഃസംസ്കാരത്തിനായും [അതിനോടുകൂടി മനോരഞ്ജനവും ശ്രമപരിഹാരവും ചേർക്കാവുന്നതാണ്.] അഭ്യസിക്കണം.[2] അതിനാൽ എല്ലാ സംഗീതപദ്ധതികളുടേയും[3] പ്രയോഗം അഭീഷ്ടമാണെന്നു എന്റെ കഥനത്തിൽനിന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലോ. വിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യം സാധിക്കുന്നതിനു് അത്യധികം സദാചാരപ്രധാനമായ സംഗീതം പ്രയോഗിക്കണം. മററുള്ളവരുടെ സംഗീതം ശ്രവിക്കാൻ സന്ദർഭമുണ്ടെങ്കിൽ കാര്യാത്മകവും സ്ഫൂർത്തിപ്രദവുമായ പദ്ധതിയിലെ സംഗീതം[4] സ്വീകരിക്കാവുന്നവയാണ്. ചില മനുഷ്യരുടെ ആത്മാവിൽ പ്രബലമായി സ്വാധീനിക്കുന്ന ഏതു് ആവേശത്തിനും എല്ലാവരുടെയും ആത്മാവിനെ ആവേശപൂർണ്ണമാക്കിമാററാൻ കഴിയും. ഒരാളെന്നും, മററാരാളെന്നുമുള്ള നിലയിൽ, അതിന്റെ പ്രഭാവത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം, കുറഞ്ഞോ, ഏറിയോ അന്തരമുണ്ടാവാം. കരുണയും ഭീതിയും, ഉത്സാഹവും ഇത്തരം ആവേശങ്ങളാണ്, ഇതുപോലെ, ഉത്തേജനം (= ഉത്സാഹം) കൊണ്ടു് ആവരണംചെയ്യാവുന്ന നില ചിലരെ സംബന്ധിച്ചു് കൂടുതൽ സംഭവമാകുന്നു. ധാർമ്മികഗീതങ്ങൾ കേൾക്കുന്ന വ്യക്തി, തദ്വാരാ പ്രഭാവിതനായിട്ടു്, അയാളുടെ ആത്മാവു് ധാർമ്മികമായ ആവേശത്തിൽ മുങ്ങിയും പൊങ്ങിയും, ഏതോ മരുന്നു സേവിച്ചതിനാലോ, ഒരുതരം രേചനം കഴിഞ്ഞതിനാലോ എന്നപോലെ, ശാന്തവും പ്രകൃതിസ്ഥ (സ്വാഭാവിക) വുമായി സുഖിക്കുന്നു. കരുണയോ, ഭയമോ ആയ ആവേശങ്ങൾക്കു വശീഭൂതരാകയോ, അല്ലെങ്കിൽ, മററതെങ്കിലും ഭാവങ്ങൾക്കു കീഴ്പ്പെടുകയോ ചെയ്ത വ്യക്തികളിൽ ഇപ്രകാരമുള്ള പ്രഭാവം അനിവാര്യതയാ പതിയുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ, ചിലർ ഏതുകണ്ടു് ആ ഭാവങ്ങൾക്കു കീഴ്പ്പെടുന്നുവോ,

---

1. എന്നാൽ 'കാവ്യകലയെ പററി'യിൽ ആ വിശദവ്യാഖ്യാനം കാണുന്നില്ല!
2. രാജനീതിശാസ്ത്രം V ന്റെ തുടക്കത്തിൽ കൊടുക്കുന്ന പ്രയോജനമല്ല ഇതു്.
3. നാട്യരംഗപടത്തിൽ നടക്കുന്ന ഗാനപദ്ധതിയും ഉൾപ്പെടും.
4. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെതന്നെ ധ്വനി.

ന്നുകണ്ടു മററു വ്യക്തികളിലും അതേ പ്രഭാവം പതിയും. പരിണാമത്തിൽ (സമുചിതമായ സംഗീതത്തിന്റെ പ്രഭാവംനിമിത്തം) എല്ലാവരും ശോധന (വിരേചനക്രിയ) യുടെ പ്രഭാവമനുഭവിക്കയും, ആവേഗങ്ങളുടെ ഉപശമനത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദം കൈവരുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ ഭാവവിരേചനത്തിനായി നിർദ്ദേശിച്ച സംഗീതത്തിൽനിന്ന് മനുഷ്യവർഗ്ഗം മുഴുവൻ നിർദ്ദോഷമായ ആനന്ദം നേടുന്നു." വിരേചകമായ മരുന്നു സേവിച്ചാൽ ഉദരത്തിലെ ഭാരം കുറഞ്ഞു പ്രശാന്തഭാവമുണ്ടാകുംപോലെ, സംഗീതം കേൾക്കയും ദുഃഖാന്തനാടകം കാണുകയുംചെയ്താൽ ഭാവങ്ങളുടെ ഭാരം കുറഞ്ഞു മാനസിക (ആദ്ധ്യാത്മിക) മായ സ്വാസ്ഥ്യവും ആനന്ദവും ലഭിക്കുന്നുവെന്നാണ് ഈ വിവേചനത്തിന്റെ താത്പര്യം.

* 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യിൽ കരുണ, ഭയം എന്നീ രണ്ടു ആവേഗങ്ങൾ മാത്രമാണ് ദുഃഖാന്തവൃത്തമായ വേഴ്ചയുള്ള ഭാവങ്ങളായി പരിഗണിച്ചിരിക്കുന്നത്. രണ്ടും ഒന്നിച്ച്, യുഗ്മമായാണ്, സർവ്വത്ര, പ്രയോഗിച്ചു കാണുന്നത്. അർഹിക്കാത്ത ദൗർഭാഗ്യത്തിൽ നിന്നു കരുണയും, നമ്മെപ്പോലുള്ള ഒരുവനുണ്ടാകുന്ന ദൗർഭാഗ്യത്തിൽ നിന്നു ഭയവും ഉണ്ടാകുന്നുവെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടിൽ സംക്ഷേപിച്ചു പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇതിൽ കൂടുതലായ വിവേചനം ഗ്രന്ഥത്തിലില്ല. എന്നാൽ 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ (II.5) ഭയത്തിന്റെ പ്രകരണം ഇങ്ങനെ കാണുന്നു: 'വിനാശകമോ, പീഡാകരമോ ആയ ഭാവിവിപത്തിന്റെ മാനസികചിത്രം നിമിത്തമുണ്ടാകുന്ന ഒരുതരം ദുഃഖമോ, വ്യാകുലതയോ ആണ് ഭയം.' വരാൻ പോകുന്ന വിപത്ത് സമീപസ്ഥമായിരിക്കണം, ദൂരസ്ഥമായിരിക്കരുത് എന്നുകൂടി അദ്ദേഹം ചേർക്കുന്നു. തുടർന്ന് എഴുതുന്നു: 'പൊതുവെ പറഞ്ഞാൽ, നമുക്കു ഭയമുണ്ടാക്കുന്നതു തന്നെ അന്യർക്കു നേരിടുകയോ, നേരിടുമെന്ന് സംഭാവ്യമാകുകയോ ചെയ്താൽ, അവരോടു നമുക്കു കരുണ തോന്നും.' അപ്പോൾ, കരുണയ്ക്കും ഭയത്തിനും തമ്മിൽ ഗാഢമായ ബന്ധമുണ്ടെന്നു വരുന്നു. പ്രഭാഷണകലയിലെ അടുത്ത സന്ദർഭം (II.8) കൂറെക്കൂടി വിശദമാക്കുന്നു. ഒരു തരത്തിലും അർഹിക്കാത്ത ഒരാളിനു വന്നുചേരാനിടയുള്ള വിനാശകമോ പീഡാകരമോ ആയ ദുർഗതിയിൽ നാമനുഭവിക്കുന്ന മനോവേദനയാണ് കരുണ; അതോടൊന്നിച്ച് ആ ദുർഗതി നമുക്കോ, നമ്മുടെ ബന്ധുമിത്രങ്ങളിലാർക്കെങ്കിലുമോ അടുത്തുതന്നെ വരാവുന്നതുമായിരിക്കണം.' ഇതു ഭയവുമായി സംബന്ധമാണെന്നു മട്ടുള്ള തന്നെ ആവർത്തിക്കുന്നു. കരുണയ്ക്കു *പാത്രീഭവിക്കുന്ന വ്യക്തി, അയാൾ അനുഭവിക്കുന്ന ദുഃഖം നാം അനുഭവിക്കുംപോലെ തോന്നിക്കുമാറ്, നമ്മോടു ബന്ധപ്പെട്ടുകയാണെങ്കിൽ, ആ കരുണ ഭയമായി മാറും. നമുക്കു ഭയാവഹമായ അവസ്ഥയിൽ അകപ്പെടുന്ന വ്യക്തിയോടു നമുക്കു കരുണ തോന്നും.

അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ വിവേചനമനുസരിച്ച്, കരുണ വെറും പരഹിതപാരതയോ നിർമ്മമതയോ അല്ല. ഭയമില്ലാത്തിടത്തു കരു

സ്വഭാവം ഉണ്ടായിരിക്കയില്ല. രണ്ടും ആത്മീയതാവാസനയിൽ നിന്നു വരുന്ന ഭാവങ്ങളാണ്. സദൃശമായ യാതന നമുക്കുമുണ്ടാകാമെന്ന സ്വാത്മഭാവനയിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന വികാരോദ്വേഗമാണ് കരുണ. അതിനാൽ, കരുണയ്ക്കു വിഷയമാകുന്ന പാത്രം നമുക്കു തുല്യമായിരിക്കണം. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രത്തെപ്പററി പറയവേ, സ്വഭാവം 'സദൃശ' (അനുരൂപ) മായിരിക്കണമെന്നു വിധിച്ചതു്, ഈ സാപേക്ഷത പുരസ്കരിച്ചായിരുന്നുവെന്ന് ഓർത്തിരിക്കേണ്ടതാണ്. മററൊരാളിനോടുള്ള അനുകമ്പയ്ക്കാധാരം ഇതാകുന്നു;—അനുകമ്പ, അനുഭാവം മുതലായ ശബ്ദങ്ങളിലെ 'അനു' എന്ന ഭാഗം 'ചേർന്ന്' എന്നർത്ഥം തരുന്നു. കർത്താവിൻ്റെയും പാത്രത്തിൻ്റെയും ചേർച്ച,—ഭേദമില്ലായ്ക,—ഐക്യമാണ്. നല്ലവർ യാതന അനുഭവിക്കുമ്പോഴോ, അനുഭവിക്കാനിടവരുമ്പോഴോ, നാം, അവരുടെ ഭയവും ദുഃഖവും, അവരോടു ചേർന്ന്, അവരെപ്പോലെ അനുഭവിക്കുന്നു; ഇതാണ് കരുണ. നമുക്കുവേണ്ടി, സ്വയം ഭയമനുഭവിക്കുന്ന പ്രവണത നമ്മിലില്ലെങ്കിൽ, അന്യരുടെ ഭയം അനുഭവിക്കാൻ നമുക്കു കഴിയുകയില്ല. സാഹസികന്മാരും, മൂഢന്മാരും കരുണയില്ലാത്തവരാണ്. ക്രൂരവും ഭയങ്കരവുമായ യാതന സ്വയം അനുഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നവരും, അതിനെക്കാൾ ദുഃഖമായ യാതനയുണ്ടെന്ന ഭയമില്ലാത്തവരുമാണ് നാമെങ്കിൽ നമ്മുടെ സ്വന്തം ഭയത്തിൽ മുഴുകിയിരിക്കുന്നവരും തന്മൂലം മററൊരുവൻ്റെ ഭയത്തിൽ പങ്കാളിയാവാൻ സമർത്ഥരല്ലാത്തവരുമാണ് നാമെന്നതുകൊണ്ടു്, നമുക്കു കരുണ തോന്നുകയില്ല. നന്മതിന്മകളുടെയും, ഹർഷശോകങ്ങളുടെയും അളവുകോൽ നമ്മിൽ തികച്ചും പൊരുത്തമുള്ളതായിരുന്നാൽ മാത്രമേ നല്ലവരെപ്പററി ഹർഷവും, ചീത്തകളെപ്പററി ശോകവും ഉണ്ടാകൂ. ഈ പൊരുത്തം തകരുന്ന ദൃഷ്ടാന്തമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകം; ദുഃഖവും യാതനയും ഒരിക്കലും, ഒരുതരത്തിലും, അർഹിക്കാത്തവൻ അവ അനുഭവിക്കേണ്ടതായി വരുന്ന സ്ഥിതിയാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ സാരതത്ത്വം. ദുഃഖജനിതമായ കരുണ നല്ല ആളുകളോടാണ് തോന്നാറുള്ളതു്. അതിനാൽ, കരുണയിൽ അനുഗ്രഹഭാവമോ, ക്ഷണികമായ ഉദ്വേഗഭാവമോ ഇല്ല. കാരുണ്യഭാവത്തിൽ ആവിഷ്ടരായ നാം അതിനു വിഷയീഭവിക്കുന്ന പാത്രത്തെ താഴ്ത്തി നോക്കുകയോ, താണതായി കാണുകയോ ചെയ്യാറില്ല. നേരെമറിച്ചു്, യാതന അനുഭവിക്കുന്ന ആ പാത്രത്തെ നാം ശ്രദ്ധയോടെ, ബഹുമാനത്തോടെ, ഉയർന്ന നിലയിൽ ദർശിക്കയും, കരുതുകയും ചെയ്യുന്നു. മനുഷ്യപ്രകൃതിയുടെ നല്ലവശം, അതിൻ്റെ ചീത്ത ആവേശങ്ങൾക്കു വശീഭൂതമാകുമ്പോഴും, ആ നല്ല വശത്തോടുള്ള അനുകമ്പയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടലേ

1. 'ഫിലാന്ത്രോപിയാ' ≐ ഫിലോസ് (= സ്നേഹിക്കുക) + അന്ത്രോപോസ് (= മനുഷ്യൻ) = മാനവപ്രേമം, ജീവകാരുണ്യം—എന്നു നൈരുക്തികർ.

ഡിന്റെ കരുണയും ഭയവും. ന്യായത്തിന്റെ മനോവികാരശമനമായ പ്രകാരമാണിതു്.[1]

ഈ പശ്ചാത്തലം മറക്കാതെ, വിരേചനശബ്ദത്തിന്റെ അർത്ഥമെന്തെന്നു് അന്വേഷിക്കുന്നതായാൽ, 'ഭയത്തിലും കരുണയിലുമുള്ള ദുഃഖാംശം ഇളക്കി വെളിക്കു തള്ളുക' എന്ന ഭാവം സംഗതമാകയില്ല. ഭയത്തിലും, കരുണയിലും ദുഃഖത്തിന്റെ അംശമുണ്ടെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടിലെങ്ങു പറയുന്നതുമില്ല. ഭയവും, കരുണയും യഥാക്രമം 'വ്യാകുലത'യും 'ദുഃഖ'വുമാണെന്ന 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ നിർദ്ദേശമുള്ളു. ആ റാലിഷ്ടു്, ദുഃഖത്തിന്റെ പരിത്യാഗം ആ ഭാവതത്വത്തിന്റെ തന്നെ പരിത്യാഗമാണല്ലോ. നല്ലവരുടെ മനോവികാരത്തിന്റെ ഗുണമാണു് ദുഃഖാനുഭവസമർത്ഥമായ ഭയവും കരുണയും. അവയില്ലെങ്കിൽ അവൻ ധാർമ്മികദൃഷ്ട്യാ 'ശൂന്യ'നാണു്. കരുണയിലും ഭയത്തിലുമുള്ള മലാണുക്കളുടെ നാശമാണു് വിരേചനമെന്നും പറഞ്ഞുകൂടാ. മതാപവിശിഷ്ടമായ ഒരു ആവേഗങ്ങളെയും, പരതപ്തമാക്കുകയാണു വിരേചനത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമെന്നും പറയാവതല്ല. എന്നെപ്പോലുള്ളവർക്കനുഭവിക്കുന്ന ദുഃസ്ഥിതിയെപ്പററി എനിക്കു ഭയമുള്ളതിനാലാണു കരുണ തോന്നാവുള്ളതു്. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെ പാത്രം, കരുണയുണ്ടാകുമാറു്, നമ്മിൽനിന്നു് അകന്നും, ഭയംതോന്നുമാറു്, അടുത്തുമിരിക്കണം. എന്നാൽ പാത്രത്തിനും പ്രേക്ഷകനും തമ്മിലുള്ള അകൽച്ച മനോവികാരങ്ങളുടെ വൈധാനികമായ ക്രമത്തിന്റെ സാമാന്യത[1]യിൽ കവിയരുതു്; അന്യഥാ ഭാവങ്ങളുടെ ആദാനപ്രദാനം (അനുകമ്പനം) സാധിക്കാതെ വന്നേക്കും. അനുകമ്പ എന്ന അവസ്ഥയിൽ നിന്ദാഭാവവും, പ്രശംസാഭാവവും ഒളിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ദുഷ്ടതയോടു വെറുപ്പും, ശിഷ്ടതയോടു് ആദരവും തോന്നുക ന്യായമാണു്. ന്യായ്യമായ രാഗദ്വേഷങ്ങളും, ആകർഷണവികർഷണങ്ങളും സഹവർത്തികളായ വികാരങ്ങളാകുന്നു.[2]

വിരേചനം എന്ന സംജ്ഞയുടെ അർത്ഥമെന്തെന്നതിനെപ്പററി നീണ്ട വാഗ്വാദം നടന്നിട്ടുണ്ടു്.[3] കഥാർസിസ് (കഥൈറെയിൻ–കഥരോസ്=ശുദ്ധീകരണം) എന്ന മൂലം വൈദ്യത്തിൽ, 'വയററിലുള്ള മാലിന്യം പുറത്തു തള്ളുന്ന' അർത്ഥത്തിൽ പ്രയുക്തമാണു്. 'കാവ്യകല

---

1. സാധാരണീകൃതമായ അവസ്ഥ എന്നർത്ഥം
2. "തീൻ തോൻ തോഇഔതോൻ പഥീമാതോൻ കാഥാർസിസ്= അത്തരം മനോവികാരങ്ങളുടെ രേചനം നേടുക" എന്നിടത്തു് അത്തരം എന്ന വിശേഷണം മററു സദൃശവികാരങ്ങളെക്കൂടി ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതാണെന്നു ഗ്രഹിച്ചുകൊള്ളണം.
3. Rene Welleck and Austin Warren: Theory of Leterature 1955-p-27, R·G. Collingwood- Principles of Art (1938) p-121-4 ഇത്യാദി നോക്കുക.

യെപററി'യിൽ ആ ശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു് അന്യാർത്ഥമായോ, ലാക്ഷണികമായോ അല്ല. യൂറിപ്പിഡേസിന്റെ 'ടൗറിസിലെ ഇഫിഗേനിയ' എന്ന നാടകത്തിന്റെ കഥാനകം സംക്ഷേപിക്കുന്നിടത്തു്, ഒറെസ്റ്റസിനെ പാപമോചനകർമ്മം (അഘമർഷണസംസ്കാരം)കൊണ്ടു് 'ശുദ്ധീകരിച്ചു' എന്നു പറയുന്നു. വൈദ്യശാസ്ത്രത്തിലെ ശുദ്ധീകരണമല്ല ഈ ശുദ്ധീകരണം. ഇവിടെ ശുദ്ധീകരണം ഒരു മതചടങ്ങാണു്, ഇതും ഒരു രേചനക്രിയ (കാഥാർസിസ്) ആകുന്നു. ഹിപ്പോക്രേറ്റസ് എന്ന ഗ്രീക്ക പ്രാണിശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ സിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ നല്ല ഗതിയുള്ള അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പിതാവിൽ നിന്നു ലഭിച്ച അറിവിന്റെയും, താൻ സ്വയം നടത്തിയ ഗവേഷണത്തിന്റെയും ഫലമെന്നോണം, പല സാരമായ തത്വങ്ങളും അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പുസ്തകങ്ങളിൽ കാണുന്നുണ്ടു്. 'പ്രാബ്ലംസ്'' എന്ന പുസ്തകം അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ കൃതിയല്ലെങ്കിലും, അതിൽ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ മതം കൂടി അന്തർഭവിക്കുന്നു. ഹിപ്പോക്രേറ്റസിന്റെ രസചതുഷ്ടയസിദ്ധാന്തം പ്രസിദ്ധമാണു്. മനുഷ്യദേഹത്തിൽ രക്തം, കഫം, പീതപിത്തം, കൃഷ്ണപിത്തം എന്നു നാലുതരം രസമുണ്ടെന്നും, അവയുടെ കൂടുതൽ കുറവുപോലെ, മനുഷ്യപ്രകൃതി നാലു പ്രകാരത്തിൽ പ്രകടമാകുമെന്നുമാണു ആ സിദ്ധാന്തം. രക്തം, കഫം, പീതപിത്തം, കൃഷ്ണപിത്തം, ഇവ ഓരോന്നും യഥാക്രമം മററുവയെ അപേക്ഷിച്ചു്, ഏറിയാൽ മുറയ്ക്കു് ഉത്സാഹസ്വഭാവം, ജാഡ്യസ്വഭാവം, ക്രോധസ്വഭാവം, വിഷണ്ണസ്വഭാവം എന്നു നാലുതരം മനുഷ്യപ്രകൃതി ഉണ്ടാകുന്നു. വാതം, പിത്തം, കഫമെന്നു ത്രിദോഷങ്ങളെ ദേഹപ്രകൃതിയായ സത്വരജസ്തമസ്സുകളുമായി ഇണക്കിയിട്ടു്, തദ്വാരാ ജ്ഞാനം, ക്രിയ, ഇച്ഛയെന്നു മൂന്നു മനോഗുണങ്ങളിൽ സമന്വയിക്കുന്ന ഭാരതീയപ്രക്രിയയുടെ ഛായയാണിതെന്നു വരാം. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പേരിൽ പ്രസിദ്ധമായിരിക്കുന്ന മുപ്പതാം 'പ്രാബ്ലം', "നിരാശയും ഭയവും കൃഷ്ണപിത്തത്തിലുള്ള ശീതഗുണത്തിന്റെ ഭൗതികമായ സഹചാരിഭാവമാണെ''ന്നു പറയുന്നു. കൃഷ്ണപിത്തത്തിൽ ശീതവും ഉഷ്ണവുമുണ്ടു്. അവയെ സാമ്യാവസ്ഥയിൽ നിറുത്താതിരുന്നാൽ മനോവികാരങ്ങളിൽ സംഘർഷമുണ്ടാകും. അതിനു പ്രയോഗിക്കുന്ന ചികിത്സാവിധി മൂന്നാമതൊരുതരം വിരേചനമാണു്.[1] 'രാജനീതിശാസ്ത്ര'ത്തിൽ നിന്നു മുമ്പുദ്ധരിച്ച അംശത്തിൽ കരുണ, ഭയം, ഉത്സാഹം, ധാർമ്മികമായ ആവേശം, ഇവ ചില ആത്മാക്കളിൽ പ്രബലമാണെന്നും, മററു വ്യക്തികളിലേക്ക പകരാമെന്നും പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. സംഗീതംകൊണ്ടു് അവിടെ സാധിക്കുന്ന രേചനം വേറൊന്നാണു്.[2] അതിൽ "തിനാ

---

1. D. S. Margoliouth: The Poetics of Aoistotle PP. 57 (കുറിപ്പു്)
2. John Burnet: Politics (Aristotle in Education being extract fruom Ethics and Politics.) p. 124-6

കഥാർസിസ്” (= ഒരുതരം വിരേചനം) എന്നു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതിനാൽ, പലതരം രേചനമുണ്ടെന്നു സിദ്ധിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ പരിശോധിച്ചുപോയാൽ, ‘കാവ്യകലയെപ്പറ്റി’യിലെ വിരേചനശബ്ദം വൈദ്യശാസ്ത്രീയമായ പരിഭാഷയുടെ ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗമാണെന്ന മതം ദുഷ്ടമായുതമെന്നു മാത്രമല്ല, പ്രസ്തുത പ്രകരണത്തിന്റെ പശ്ചാത്തലത്തിൽ വിരേചനത്തിനു സ്വാധീനമായ അർത്ഥമുണ്ടെന്നു വ്യക്തമാകയും ചെയ്യും.

സ്വഭാവത്തിന്റെ ധർമ്മം സുഖദുഃഖങ്ങളോടു സംബന്ധമാണ്. സഫലമോ, വിഫലമോ ആയ കർമ്മപരമ്പരയുടെ പരിണാമമാണ് സുഖവും, ദുഃഖവും. കർമ്മപരമ്പര എന്നാൽ അഭിലഷിതമായ ലക്ഷ്യത്തിലേക്കുള്ള ഗതി എന്നാണർത്ഥം. അതുകൊണ്ട്, ന്യായമായ കാര്യങ്ങളിൽ, ന്യായമായ സമയത്ത്, ന്യായമായ അളവിൽ, ന്യായമായ ഹർഷവും വേദനയും അനുഭവിക്കത്തക്കവണ്ണം, സ്വഭാവം രൂപീകരിക്കുന്നതിനെക്കാൾ മുഖ്യമായ മറ്റൊരു പരിശീലനവുമില്ല. ഒന്നിനെയും ഭയക്കാതിരിക്കയും, ഒന്നിനോടും കോപിക്കാതിരിക്കയും ന്യായമല്ല; വ്യക്തികൾ ഭയക്കേണ്ടതും, കോപവിഷയമാക്കേണ്ടതുമായ കാര്യങ്ങളുണ്ട്. അതിനാൽ ഏതെങ്കിലും കല, അതിന്റെ അഭിലഷിതമായ ലക്ഷ്യം സഫലമായി പ്രാപിക്കണമെങ്കിൽ, മദ്ധ്യമാർഗ്ഗമവലംബിച്ചുമതിയാവൂ. അധികത്വവും ന്യൂനത്വവും കലയുടെ ഗുണം നശിപ്പിക്കും. നല്ല കലാശില്പത്തിൽനിന്ന് ഒന്നും എടുത്തുകളവാനോ, അതിനോട് ഏതെങ്കിലും ചേർക്കാനോ കഴിയുകയില്ലെന്നു പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം, ചേർത്താൽ അത് അധികമാകയും എടുത്തുകളഞ്ഞാൽ അതു ന്യൂനമാകയും ചെയ്യുമെന്നാണ്. അതുപോലെ, സ്വഭാവഗുണവും മദ്ധ്യമാർഗ്ഗാനുസാരിയായിരിക്കണം. ആ നിലയ്ക്കു, അതിനു ന്യായമായ കാര്യങ്ങളിലും, ആവേഗങ്ങളിലും തന്മയമാകാൻ കഴിയൂ. ഭയവും കരുണയും, വിശ്വാസവും ഇച്ഛയും, കോപവും വെറുപ്പും ക്രമത്തിലധികമായാൽ അവ ന്യായമായ സുഖവും ദുഃഖവും, ഹർഷവും ശോകവും, സന്തോഷവും ഉത്സാഹവും തരികയില്ല. ന്യായമായ പ്രേരണയും, ന്യായമായ മാർഗ്ഗവും, ന്യായമായ വിഷയ (പാത്ര) വും, ന്യായമായ സാഹചര്യവും മദ്ധ്യസ്ഥിതിയിലെ ലക്ഷ്യമാകൂ. അതാണു സ്വഭാവത്തിന്റെ ഗുണം.[1]

അരിസ്റ്റോട്ടലിന്റെ സദാചാരസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ പ്രാണഭൂതമായ മദ്ധ്യമാർഗ്ഗം (മെസോതെസ്) മനോവികാരങ്ങളുടെ സമീകരണവും, ദാക്ഷിണ്യവുമാകുന്നു. സ്വഭാവത്തിന്റെ ഗുണവും പരിമാണവും സമീകൃതമായാൽ സിദ്ധിക്കുന്ന സ്ഥിതിയാണത്. മനുഷ്യൻ ഏറെക്കുറെ സുഖിയാണ്, ഏറെക്കുറെ ദുഃഖിയാണ്,

---

1. Nicomachean Ethics II vi ന്റെ സ്വതന്ത്രമായ സാരസംഗ്രഹം.

ഏറെക്കുറെ ഭയങ്കരനാണ്, ഏറെക്കുറെ ദയാലുവാണ് എന്നെല്ലാം പറയുമ്പോൾ നാം സ്വഭാവഭേദങ്ങളെയും ഭയത്തെയും, ദയയെയും അളക്കുകയാണ ചെയ്യാറുള്ളത്. ഈ വികാരങ്ങൾ ഗുണമാണല്ലോ. ഇവയുടെ സമീകൃതമായ അവസ്ഥ വിരേചനംമൂലം കിട്ടുന്നു. ദുഃഖാന്തനാടകം വികാരങ്ങളെ അവയുടെ സംഭാവ്യതയിൽ നിന്നുണർത്തി, യോഗ്യവും സഫലവുമായ ഉദ്രേകം കൊടുത്തു, ക്രിയാത്മകതയിലേക്കു തള്ളിവിടുന്നു; ന്യായമായ വിഷയത്തിലേക്കു നയിച്ചു നിയന്ത്രിക്കുന്നു; നാടകത്തിന്റെ സീമയ്ക്കുള്ളിൽ അതിനു വ്യായാമം കൊടുക്കുന്നു. അങ്ങനെ നല്ല മനുഷ്യന്റെ വികാരങ്ങൾക്കു കിട്ടേണ്ടതായ വ്യാപാരസൌകര്യം പ്രേക്ഷകനു ലഭിക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം ഉയർന്ന്, ഉദ്ഗമിച്ച്, സമുചിതമായ വ്യാപാരത്തിലേർപ്പെട്ട ഭയവും, കരുണയും, മററു സഹചരിതമായ വികാരങ്ങളും, ന്യായമായ പരിശീലനം കഴിഞ്ഞ്, അവയുടെ സംഭാവ്യതയെക്കാൾ ശുദ്ധമായിത്തീരുന്നു. അപ്പോൾ പ്രേക്ഷകന്റെ സ്വഭാവം നല്ലവന്റെയും ബുദ്ധിമാന്റെയും സ്വഭാവത്തെ സമീപിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ വിരേചനരഹസ്യം ഇതാണ്.

വാസ്തവത്തിൽ, ഈ പരിവർത്തനം സ്വഭാവത്തിലാണ വരുന്നതെന്നു സമൂലദൃഷ്ടികൾക്കു തോന്നുമെങ്കിലും, പരിവർത്തനമനുഭവിക്കുന്നതു ആത്മാവാകയാൽ, അന്തിമമായ വിശകലനത്തിൽ, വിരേചനം ആത്മാവിലാണ ചരിതാർത്ഥമാകുന്നതു. സ്വഭാവത്തിന്റെയും, വികാരങ്ങളുടെയും, ഗുണവും ദോഷവും, ആത്മാവിന്റെ സ്ഥിതിയാണെന്നു തീർത്തു പറഞ്ഞുകൂടെങ്കിലും, അവയുടെ പ്രഭാവം ആത്മാവിൽ പതിയുമ്പോഴേ ഗുണദോഷങ്ങൾ അനുഭവപ്പെടുന്നുള്ളു. അതിനാൽ, പരമാർത്ഥമായ അവസ്ഥ പറഞ്ഞാൽ, പരിവർത്തനം ആത്മാവിന്റെയും വികാരങ്ങളുടെയും ബന്ധത്തിലാണ നടക്കുന്നതു. ഭയവും കരുണയും ആത്മാവ് അനുഭവിക്കുന്നു; എന്നാൽ തന്മൂലം അശാന്തമോ, വ്യാകുലമോ ആകാതെ ശാന്തവും സ്ഥിതപ്രജ്ഞവും ആയിവർത്തിക്കുന്നു. ഇതു അന്യോന്യവിരുദ്ധമാണെന്നു ഒന്നാമതു തോന്നാനിടയുണ്ട്; നമ്മുടെ വ്യാവഹാരികമായ ജീവിതത്തിലും, വാസ്തവമായ കാര്യവ്യാപാരത്തിലും പരസ്പരവിരുദ്ധമായ രണ്ടു അവസ്ഥകളുടെ സമന്വയമാണല്ലോ അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് ദുഃഖാന്തനാടകം വഴി നേടുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്നതു. എന്നാൽ സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിച്ചാൽ, വികാരങ്ങൾക്കു മൂർച്ഛ കൂട്ടുമ്പോൾ ആത്മാവിനു ഒരു തരം ശാന്തത കൈവരുമെന്നു മനസ്സിലാക്കാൻ വിഷമമില്ല. പക്ഷെ ആ ശാന്തത നിശ്ചലമല്ല—ഉല്ലാസഭരിതമാണ്. ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ വികാരങ്ങളുടെ അടിമയല്ല—അവയെ യഥേഷ്ടം വിനിയോഗിക്കാൻ കെല്പുള്ള സംയമിയാണ്—വികാരങ്ങൾ ദുഃഖാന്തകവിക്കു ദാസ്യം ചെയ്യാൻ വേണ്ടി നില്ക്കുന്ന ഭൃത്യഗണമാണ്. ഭയം, കരുണ, അവയുടെ സഹചാരിയായ ഭാവങ്ങൾ, എല്ലാം ദുഃഖാന്തകവിയുടെ പ്രശാന്തവും, എന്നാൽ എപ്പോഴും ഉത്സാഹപൂർണ്ണവും ക്രിയയിലേർപ്പെട്ടും, വിരാജിക്കുന്ന ആത്മാവിന്റെ കരുക്കൾ മാത്രമാണ്. യഥാ

ത്മജീവിതത്തിൽ വികാരങ്ങൾക്കു ചെയ്യാൻ കഴിയുന്ന ഗുണവും, ദോഷവും അല്ല നാടകത്തിൽ നിന്നു ഉയരുന്ന വികാരങ്ങൾ ചെയ്യുന്നതു്. സോഫോക്ലീസിൻെറ ഈഡിപ്പസോ, ഷേക്സ്പീയറുടെ ലിയർരാജാവോ അനുഭവിച്ചതും സഹിച്ചതുമായ വികാരങ്ങളിലൂടെ പരമാത്മജീവിതത്തിൽ നമുക്കും കടന്നുപോകേണ്ടിവന്നാൽ, നാം അവയെ അതിജീവിക്കുമോ എന്നു സംശയമാണു്. എന്നാൽ കാവ്യകല ആ വേദനകളേയും, യാതനകളേയും ഒരു പ്രകാരത്തിൽ, ആത്മവിമോചനത്തിനുതകുന്ന സാധനമായി മാററുന്നു, അങ്ങനെ ആത്മാവിനു ഒരു ആന്തരികമായ സ്വാതന്ത്ര്യം കിട്ടുന്നു. ആ നിലയിൽ, സ്വാതന്ത്ര്യവും, ശാന്തവും ആഹ്ലാദപൂർണ്ണവുമായ അസ്തിത്വം ഉണ്ടാക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞാൽ, ആ ദുഃഖാന്തനാടകം സഫലമായ വിരേചനം സാധിച്ചു എന്നു പറയാം.

ദുഃഖാന്തനാടകം ഒരു ചികിത്സാക്രമമോ, നാടകശാല ഒരു ചികിത്സാലയമോ അല്ല. മനുഷ്യർ നാടകശാലയിൽ പോകുന്നതും നാടകം കാണുന്നതും ആനന്ദിക്കുവാനായാണു് ദുഷ്ടപാത്രങ്ങളുടെ പരാജയവും ശിഷ്ടപാത്രങ്ങളുടെ വിജയവും പ്രേക്ഷകർക്കു പ്രിയമായിരിക്കും. എന്നാൽ ദുഃഖാന്തനാടകവും പ്രഹസനവും പ്രേക്ഷകരിൽ ഒരേ മാതിരി ആനന്ദമല്ല ഉളവാക്കാറുള്ളതു്. പ്രഹസനത്തിൽ നിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദം ഗംഭീരമല്ല—ഘനമുള്ളതുമല്ല. പ്രഹസനം വികസിച്ചതു വിഡംബനയിൽ നിന്നായതായിരിക്കാം അതിൻെറ കാരണം. നേരെ മറിച്ചു്, മഹാകാവ്യത്തിൽ നിന്നുകിട്ടുന്ന ആനന്ദവും, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ നിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദവും, ഏകദേശം, സമാനമാണു്. മഹാകാവ്യത്തിൻെറ വികസിതവും പരിഷ്കൃതവുമായ രൂപമാണു ദുഃഖാന്തനാടകമെന്നതാണതിൻെറ ഹേതു. മഹാകാവ്യത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന ആനന്ദത്തിൻെറ പരിഷ്കൃതവും, പൂർണ്ണവുമായ അനുഭൂതിയാണു ദുഃഖാന്തനാടകം തരുന്നതു്. അതുകൊണ്ടു്, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൻെറ പ്രഭാവം മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു് മഹാകാവ്യത്തിൻെറ പ്രഭാവമെന്തെന്നറിയുക ആവശ്യമാണു്. ഹോമറസ് ഇലിയഡിൽ ഒരിടത്തു ഇങ്ങനെ പാടുന്നു. “അക്കില്ലീസിനു തൻെറ മനോവ്യഥാപൂർണ്ണമായ ആനന്ദമനുഭവിക്കാൻ അവസരമുണ്ടായപ്പോൾ * * *”[1] ഈ സന്ദർഭം പ്ലേറേറാവിൻെറ പൊളിതെ ഇയയിൽ സ്മരിക്കുന്നുമുണ്ടു്: “ഹോമറസോ, മറെറാരു ദുഃഖാന്തകാവ്യകാരനോ, ശോകഗ്രസ്തനായ നായകനെ അനുകരിച്ചുകൊണ്ടു് നീണ്ട പ്രഭാഷണത്തിലൂടെ സ്വന്തം ശോകാവേഗം വെളിപ്പെടുത്തുകയോ, പാടികരഞ്ഞുകൊണ്ടു്, വക്ഷസ്ഥലം അടിച്ചുതകർക്കയോ ചെയ്യുമ്പോൾ, നാം ആനന്ദമനുഭവിച്ചിട്ടു്, പൂർണ്ണമായ ആത്മവിസ്മൃതിയിൽ ലയിച്ചു്, സഹാനുഭൂതിയോടും ഉൽസുകതയോടും കൂടെ, ആ അനുകരണത്തെ അനുഗമിക്കയും, അപ്രകാരം നമ്മെ വശഗനാക്കുന്ന കവി പരമശ്രേഷ്ഠനാണെന്നു പ്രശംസിക്കയും ചെയ്യുന്നു”[2] വീണ്ടും തുടരുന്നു: “ശോകാതി

1. Iliad 24·53
2 Republic X 605

ശോകത്തിൽ സ്വയം വശീഭൂതനായ മർത്ത്യൻ, താൻ നല്ലവനാണെന്ന് അഭിമാനിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നോളം, ആ ശോകാനുഭവത്തിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്ന ആനന്ദം വൻനേട്ടമാണെന്നു കരുതുകയും, മുഴുവൻ കാവ്യത്തെയും തിരസ്കരിച്ചിട്ട്, ആ ആനന്ദവും കാവ്യവും രണ്ടും വിട്ടൊഴിയുവാൻ വിസമ്മതിക്കയും ചെയ്യുന്നു." ഇത്തരം ആനന്ദം പരിത്യജിക്കേണ്ടതാണെന്ന് പ്ലേറ്റോ നിഷ്കർഷിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, ശോകാകുലതയിൽ നിബദ്ധമായ ആനന്ദമുണ്ടെന്ന പരമാർത്ഥം അദ്ദേഹം വീണ്ടും സമ്മതിക്കുന്നുവെന്ന പരമാർത്ഥം വിസ്മരിച്ചുകൂടാ. 'ഫിലെബസി'ലാണ് ഹർഷാനുഭൂതിയുടെ വിശദവും പൂർണ്ണവുമായ പ്രതിപാദനമുള്ളത്. "ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റെ പ്രദർശനത്തിൽ നിന്ന് പ്രേക്ഷകന്മാർ തങ്ങളുടെ ദുഃഖാനുഭവം അത്യന്തം ആനന്ദം കൊടുക്കുന്നു എന്ന് അതിൽ (48 a) വ്യക്തമായി സ്വീകരിച്ചുകാണുന്നു. ഇങ്ങനെ ഹോമേറസിന്റെ കാലം മുതല്ക്ക്, പരമ്പരാഗതമായി, അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൽ വന്നടിഞ്ഞ ഗ്രീക്കുധാരണയാണ്, ശോകപാരവശ്യജനിതമായ ആനന്ദാനുഭൂതി യഥാർത്ഥാനുഭവമാണെന്നുള്ളത്. "അനുകരണസാധനത്തിലൂടെ ഭയവും കരുണയുമുണർത്തി, തദ്വാരാ നിഷ്പന്നമാകുന്ന വിശേഷപ്രകാരത്തിലുള്ള ആനന്ദമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്നതെ"ന്ന അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ കഥനം, പ്രാചീനവും പരമ്പരാപ്രാപ്തവുമായ ഗ്രീക്കുധാരണയുടെ ആവർത്തനമാണെന്നതിൽ എന്താണു സംശയം?

ശോകപാരവശ്യത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്ന ആനന്ദത്തിന്റെ പ്രേരകമാവാൻ കെല്പുള്ള നില ഏതാണെന്ന് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വ്യക്തമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. ഒരു സത്പാത്രം സൗഭാഗ്യത്തിൽനിന്നു ദുർഭാഗ്യത്തിൽ നിപതിക്കുന്ന പ്രദർശനം കരുണയോ, ഭയമോ ഉണ്ടാക്കുന്നില്ല; അതു നമ്മിൽ കടുത്ത ആഘാതമേല്പിക്കുകയാണ ചെയ്യുന്നത്. ഇവിടെ സത്പാത്രമെന്നു പറഞ്ഞത് മനുഷ്യസഹജമായ എല്ലാ ദോഷങ്ങൾക്കുമതീതനായ മനുഷ്യനെ ഉദ്ദേശിച്ചാണ്. ആ നിലയ്ക്ക് പാത്രവുമായി താദാത്മ്യം നേടുവാൻ നമുക്കു കഴിയുന്നില്ല. ദുഷ്ടനായ പാത്രം ദുർഭാഗ്യത്തിൽനിന്നു സൗഭാഗ്യത്തിലേക്കു് ഉയരുന്നതായി ചിത്രീകരിക്കുന്നതു ദുഃഖാന്തനാടകത്തിനു് അനുകൂലവുമല്ല. ആ നില നമ്മുടെ ധാർമ്മികമായ ന്യായബോധത്തിനു വിപരീതമാകയാൽ, ഭയവും കരുണയുമുളവാകയില്ല. അത്യന്തം ദുഷ്ടനായവന്റെ ദുർഗ്ഗതിയും വാഞ്ഛനീയമല്ല. ആ സ്ഥിതിയിൽ നമ്മുടെ ന്യായബോധം തൃപ്തിയടയാമെങ്കിലും, കരുണയും ഭയവും ഉണ്ടാകയില്ല. നിർദ്ദോഷിയുടെ ദുർഭാഗ്യമേ കരുണയുണ്ടാക്കയുള്ളൂ. നമ്മുടെ ഉള്ളിൽ ഭയമുണ്ടാകണമെങ്കിൽ നമ്മെപ്പോലുള്ളവർക്കു ആപത്തുണ്ടാകണം. അങ്ങേ അററം സത്സ്വഭാവിയും ന്യായതത്പരനല്ലാത്തവനും, എങ്കിലും തന്റെ ദുർഗ്ഗുണം മൂലമോ, പാപം നിമിത്തമോ അല്ലാതെ വെറും തെററോ അസാവധാനതയോ, പററിപ്പോയതുകൊണ്ട് ദുർഭാഗ്യത്തിൽ കുടുങ്ങുന്നവനായുമുള്ള ഉന്നതവ്യക്തിയുടെ ചിത്ര

മാണ്‌ ദുഃഖാവിഷ്ടമായ ആനന്ദം തരുവാൻ യോജിച്ചരൂപം. ഉന്നതന്മാരുമായുള്ള ബന്ധം പ്രഭാവോത്‌പാദകമാകുന്നു. ദുഃഖഭോക്താവ്‌ അങ്ങേ അററം സദാചാരിയല്ലാത്തതിനാൽ ധാർമ്മികമായ ക്ഷോഭവും വെറുപ്പുമുണ്ടാകുന്നില്ല. പാപമോ, ദുർഗ്ഗുണമോ ആണ്‌ ദുഃഖകാരണമെങ്കിൽ, പ്രേക്ഷകർക്കു സംതൃപ്തി കിട്ടുന്നതുമില്ല. ദുഃഖം നിതാന്തം അകാരണമല്ലാത്തതുകൊണ്ട്‌, ധാർമ്മികമായ ന്യായബോധം പരിതൃപ്തമാകയും അതു മനുഷ്യസഹജമായ കുററമോ കുറവോ മൂലമുണ്ടായതാകകൊണ്ട്‌, നൈസർഗ്ഗികമായ ജീവകാരുണ്യം (മനുഷ്യകാരുണ്യം) ഉണരുകയും ചെയ്യും.

സ്വഭാവേന ഈ സന്ദർഭം ഭാരതീയരുടെ കാവ്യസിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ പ്രധാനമായ സാധാരണീകരണത്തിൽ എത്തുന്നു. പാത്രഗതമോ, കാവ്യവ്യാപാരഗതമോ ആയ സ്വഭാവം പ്രേക്ഷകരിൽ സുഖദുഃഖാദികൾ ഉണ്ടാക്കണമെങ്കിൽ, ആ ആലംബം സാമാന്യമായി എല്ലാവരുടെയും സുഖദുഃഖാദികൾക്കുള്ള ആലംബമാകണം. ഈ നില വരുത്തുന്ന പ്രക്രിയയാണ്‌ സാധാരണീകരണം. ലോകഹൃദയമറിയുന്നവൻ—വിവിധമായ വിശേഷതകൾക്കും, വിചിത്രതകൾക്കുമിടയ്ക്ക്‌, മനുഷ്യവർഗ്ഗത്തിന്റെ സാമാന്യഹൃദയം ദർശിക്കുന്നവൻ— മാത്രമേ സത്‌കവിയാകയുള്ളു. ലോകഹൃദയത്തിൽ ഹൃദയം അലിഞ്ഞുചേരുന്ന അവസ്ഥയാണു രസം[1], അതു സുഖവും ദുഃഖവുമാകാം.

---

1. നാട്യദർപ്പണകാരൻ പറയുന്നു: "സുഖദുഃഖാത്മകോ രസഃ * * അനിഷ്ടവിഭാവാദ്യുപനീതാത്മാനഃ കരുണരൌദ്രബീഭത്സഭയാനകാ ... ദുഃഖാത്മാനഃ"—അനിഷ്ടവിഭാവാദികൊണ്ടു ഉപനീതമായ രസങ്ങളാണ്‌ കരുണവും ഭയാനകവുമെങ്കിൽ, കരുണമുതലായവ എന്തിനുകാണുന്നു, എന്നു പ്രശ്നമുന്നയിച്ചു സമാധാനം പറയുന്നു: "യത്‌പുനരേഭിരപി ചമത്‌കാരോ ദൃശ്യതേ സ രസാസ്വാദവിരാമേ സതി യഥാവസ്ഥിതവസ്തുപ്രദർശകേന കവിനടശക്തികൌശലേന വിസ്മയന്തേ ഹി ശിരച്ഛേദകാരിണാപി പ്രഹാരകുശലേന വൈരിണാ ശൌണ്ഡീര്യമാനിനഃ ഏതേനൈവ സർവ്വാംഗാഹ്ലാദകേന കവിനടശക്തിജന്മനാ ചമത്‌കാരേണ വിപ്രലബ്ധാഃ പരമാനന്ദരൂപതാം ദുഃഖാത്മകേഷ്വപി കരുണാദിഷു സുമേധസഃ പ്രതിജാനതേ എതദാസ്വാദലൌല്യേന പ്രേക്ഷകാ അപി എതേഷു പ്രവർത്തന്തേ കവയസ്തു സുഖദുഃഖാത്മക സംസാരാനുരൂപ്യേണ രാമാദിചരിതം നിബധ്നന്തഃ സുഖദുഃഖാത്മകരസാനുവിദ്ധമേവ ഗ്രഥ്നന്തി പാനകമാധുര്യമിവ ച തീക്ഷ്ണാസ്വാദേന ദുഃഖാസ്വാദേന സുതരാം സുഖാനി സ്വദന്തേ ഇതി (നാട്യദർപ്പണം) കവികളുടെ കൌശലമാണു കരുണാദിരസപ്രദർശനകാരണം, അങ്ങനെ ചമത്‌കാരമുണ്ടാകുന്നു. ആ ചമത്‌കാരത്തിൽ മയങ്ങിയ പ്രേക്ഷകവൃന്ദം ദുഃഖദൃശ്യത്തിൽ ആനന്ദമനുഭവിക്കുന്നു. പാനകത്തിൽ ചുക്കു ചേർത്താലെന്നപോലെ ദുഃഖത്തിന്റെ തീക്ഷ്ണമായ സ്വാദുനിമിത്തം സുഖത്തിന്‌ ആസ്വാദ്യത വർദ്ധിക്കുന്നു.

പ്രേക്ഷകന്റെമനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന വിശേഷവ്യക്തിയുടെയോ, വിശേഷവസ്തുവിന്റെയോ നാട്യപ്രദർശിതമായഭാവത്തിന്റെ ആലംബവും എല്ലാ പ്രേക്ഷകരുടെയും മനസ്സിൽ ഉദിക്കുന്ന ഭാവത്തിന്റെ ആലംബമായി പരിണമിക്കുവാനിടവരുത്തുകയാണ് സാധാരണീകരണം. കഥാനകഘടനയെപ്പററി പറയുന്നിടത്ത് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വിശദീകരിക്കുന്നു: "കഥാവസ്തു കല്പിതമോ, പ്രസിദ്ധമോ ആയിക്കൊള്ളട്ടെ—ഒന്നാമത് അതിന്റെ സാമാന്യമായ സ്വരൂപം, തയാറാക്കുകയും, പിന്നീട് ഞാൻ മുമ്പു നിർദ്ദേശിച്ചതുപോലെ, അതിനെ ഉപാഖ്യാനമാക്കി, ദീർഘിപ്പിക്കുകയുമാണു കവിചെയ്യേണ്ടത്." സാമാന്യമായ രൂപനിർദ്ദേശത്തിന്റെ ഉദാഹരണം 'ഈഫിഗേനിയ'യിൽ നിന്നു ഉദ്ധരിക്കാം. നരവധയാഗ ഒരു കുമാരിയെ ബലികൊടുപ്പാനൊരുങ്ങുന്നു. ബലികർത്താക്കളുടെ മുൻപിൽനിന്ന് രഹസ്യമായി മാററപ്പെട്ട അവളെ മറെറാരുനാട്ടിൽ എത്തിക്കുന്നു. അന്യദേശത്തുനിന്നു വരുന്നവരെ ദേവിക്കുബലികൊടുക്കുക അവിടുത്തെ നടപ്പാണ്. അതുചെയ്യുവാനുള്ള പൗരോഹിത്യം അവൾക്കു നൽകുന്നു. കുറച്ചുനാൾകഴിഞ്ഞു, അവളുടെ സഹോദരൻ അവിടെ വന്നുചേരുന്നു. ഏതോകാരണവശാൽ അവൻ അവിടെ എത്തണമെന്നു ആകാശവാണി ഉണ്ടായി—ഈ വാസ്തവം നാടകത്തിന്റെ രൂപനിർമ്മാണത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നില്ല. അവൻ അവിടെ എത്തിയതെന്തിനാണെന്ന വസ്തുതയും കാര്യവ്യാപാരത്തിന്റെ അംഗമല്ല. എങ്കിലും വരുകതന്നെചെയ്യുന്നു. അവൻ ബന്ധനസ്ഥനാക്കപ്പെടുന്നു. ഇവിടെ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പ്രക്രിയയനുസരിച്ച്, 'ഈഫിഗേനിയ' 'വിശേഷ'മായ പേരും രൂപവുമുള്ള സ്ത്രീയല്ല; വിപത്തിലകപ്പെട്ട വെറും ഒരു 'സാധാരണസ്ത്രീ'യാണ്. അതിനാൽ എല്ലാവരുടെയും ഹൃദയത്തിൽ ഒന്നുപോലെ തട്ടികൊള്ളുന്ന മനുഷ്യത്വഗതമായ കാരുണ്യഭാവം തട്ടിയുണർത്തുവാൻ അവൾക്കു കഴിഞ്ഞു. നാമരൂപവിശിഷ്ടമായവ്യക്തികളെ സാധനമാക്കി ഈ സാമാന്യാനുഭൂതി സാധിക്കുക കാവ്യത്തിന്റെ ഉദ്ദേശ്യമാകുന്നു. ഇതാണു സാധാരണീകരണം.[1]

കല്പനാതത്ത്വത്തെപ്പററി പറയുന്നിടത്ത്, കവി തന്റെ പാത്രവുമായി താദാത്മ്യംപ്രാപിക്കുന്ന അവസ്ഥ നിർദ്ദേശിച്ചിട്ട്, "തന്റെ" എന്ന നിലയിൽ നിന്നുയരുന്നതെപ്പോഴാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസു വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. അപ്പോൾ കവിയിൽ മമതാജന്യമായ ദുഃഖമോ, പരതാജന്യമായ ഈർഷ്യാദ്വേഷങ്ങളോ ഇല്ലാതെ, സാധാരണീകൃതമായ സ്വത്വ

1. പരസ്യ ന പരസ്യേതി മമേതി ന മമേതി ച തദാസ്വാദേ വിഭാവാദേഃ പരിച്ഛേദോ ന വിദ്യതേ!! (സാഹിത്യദർപ്പണം 3.12) രസാഭിവ്യക്തി നടക്കുമ്പോൾ എല്ലാവസ്തുവിന്റെയും സാധാരണീകരണം നടക്കുന്നുവെന്നു താത്പര്യം.

യത്ര ആസ്വാദ്യമാകുമെന്നും, അങ്ങനെ കവിഹൃദയവും ലോകഹൃദയവും ഏകീഭാവമാകുകയെന്നതാണ് ആ ധർമ്മം വിശദമാക്കുന്നത്.[1] ഭാരതീയകാവ്യശാസ്ത്രത്തിൽ ഈ നിലയ്ക്കു ഭാവകത്വമെന്നാണ് പേര്. “ഭാവകത്വം സാധാരണീകരണം തേന ഹി വ്യാപാരേണ വിഭാവാദയഃ സ്ഥായീ ച സാധാരണീക്രിയന്തേ, സാധാരണീകരണം ച ഏതദേവ യത് സീതാദിവിശേഷാണാം കാമിനീത്വാദി സാമാന്യേനോപസ്ഥിതിഃ = ഭാവകത്വമാണ് സാധാരണീകരണം. വിഭാവം മുതലായവയും സ്ഥായീഭാവങ്ങളും സാധാരണമാകുന്നത് ആ വ്യാപാരത്തിലൂടെയാണ്. സീതാ മുതലായ വിശേഷ വ്യക്തികളെ സാമാന്യമായ നാരീരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുക സാധാരണീകരണമാകുന്നു—എന്നു കാവ്യപ്രകാശവ്യാഖ്യയിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ശ്രോതാക്കളോ, പ്രേക്ഷകരോ ഗ്രഹിക്കുന്ന അർത്ഥമായ വിഭാവം, ലൗകികജ്ഞാനത്തിൻെറ വിഷയമായ വിഭാവത്തിലെ പരിമിതാത്മമാകുന്ന നിയമം കാവ്യവസ്തുഗതമായ വിഭാവത്തിൽ പരിമിതാത്മമാകുന്നില്ല. ലൗകികജ്ഞാനത്തിന് അതിൻെറ ഭൗതികമായ സത്തം ആവശ്യമാണ്. മേശയെന്ന ലൗകികബോധം മേശയുടെ പ്രത്യക്ഷമായ ഇന്ദ്രിയഗ്രാഹ്യതയെ ആശ്രയിക്കുന്നു. കാവ്യഗതമായ വിഭാവങ്ങൾക്ക് ബാഹ്യസത്തം (ഭൗതികസത്ത) വേണ്ട. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, കാവ്യഗതമായ വിഭാവങ്ങളുടെ ഭാവന, വസ്തുനയെ അവലംബിക്കുന്നു. കൂടാതെ, ലൗകികജ്ഞാനം വിശിഷ്ടമാണ്, കാവ്യഗതമായ വിഭാവം സാമാന്യമാകുന്നു.[2] ലൗകികജ്ഞാനം വ്യക്തിയെയും, വിശിഷ്ടത്തെയും സംബന്ധിച്ച അറിവാണെന്നും, കാവ്യഗതജ്ഞാനം ജാതിയെ (സാമാന്യത്തെ) സംബന്ധിച്ച അറിവാണെന്നും എല്ലാ നിരൂപകന്മാരും സമ്മതിക്കുന്നു.[3] കാവ്യത്തിൻെറ വിഷയം വിശിഷ്ടമല്ല—

---

1. “കവിഗത സാധാരണീഭൂതസംവിന്മൂലശ്ച കാവ്യപുരഃസരോ നാട്യവ്യാപാരഃ സൈവ സംവിത് പരമാർത്ഥതോ രസഃ” (അഭിനവഭാരതി അ. 6) തുലനം ചെയ്യുക. “കവിസാമാജിക ഐക്യ ഏവ” എന്ന ലോകോക്തി, പാശ്ചാത്യരുടെ കാവ്യസിദ്ധാന്തത്തിലെ Empathy ഇവിടെ ഇണക്കി നോക്കുക.

2. വിഭാവ ഇതി വിജ്ഞാതാർത്ഥഃ * * അമീഷാം ചാനപേക്ഷിതബാഹ്യസത്താനാം ശബ്ദോപധാനാദേവാസാദിതതദ്ഭാവാനാം സാമാന്യാത്മനാം സ്വപരസംബന്ധിതയാ വിഭാവിതാനാം സാക്ഷാദ് ഭാവകചേതസി വിപരിവർത്തമാനാനാമലൗകികത്വേന ഇതി ന വസ്തുശൂന്യതാ (ദശരൂപകം 4. 2. ധനികവൃത്തി)

3. കാവ്യം “സാധാരണതയുടെ മഹിമ” യാണെന്നു ഡാക്ടർ ജാൺസൺ സമ്മതിച്ചുവെങ്കിലും, ഗിൽബെ, റാൻസം, ക്രോസ് മുതലായ നവീന വിമർശകന്മാർ കാവ്യത്തിൽ വിശേഷതയാണ് മുഖ്യമെന്നു വാദിക്കുന്നുണ്ട്. നോക്കുക—W. T. Stace: The Meaning of Beauty. (1929) pp. 161

സാമാന്യമാണ്, എന്ന് പ്ലേറ്റോൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഈഫിജനിയയുടെ പ്രകരണം അവതരിപ്പിച്ചിട്ട്, വിശേഷത്തെ സാമാന്യമാക്കുന്ന പ്രക്രിയ ദൃഷ്ടാന്തീകരിക്കയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ് ചെയ്തത്.

സാധാരണീകരണത്തിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന അവസ്ഥയാണ് താദാത്മ്യം. പ്രദർശിപ്പിച്ച പാത്രഗതസ്വഭാവത്തിനും, പ്രേക്ഷകനിൽ ഉത്തേജിപ്പിച്ച ഭാവാനുഭൂതിക്കും തമ്മിൽ അഭേദം സ്ഥാപിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ, തത്കാലം ആ പ്രേക്ഷകൻ, പാത്രത്തിന്റെ കർമ്മവ്യാപാരത്തിൽനിന്ന് താനറിയാതെതന്നെ ആ ഭാവങ്ങളെ തന്നിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നു.[1] അതായത്, പാത്രത്തിൽ നടക്കുംപോലെ സ്വഭാവവ്യാപാരം പ്രേക്ഷകനിലും യുഗപത് നടക്കുന്നു. അപ്പോൾ, കരുണയും ഭയവും യഥായോഗ്യം ജാഗ്രത്തായിട്ട്, മനോവികാരത്തിനു ജീവൻ കൊടുക്കുന്നു; നാടകം കാണുംമുമ്പ്, ഉറച്ച് ജാഡ്യത്തിലാണ്ടുകിടന്ന വികാരങ്ങൾ ഇളകി ക്രിയാരൂപമെടുക്കുന്നു. അങ്ങനെ ഇളകി, അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും തിരിഞ്ഞുമറിഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വികാരങ്ങൾ, പ്രദർശിതമായ നാടകത്തിൽ സമീകൃതമായി, ഇണങ്ങി, സ്വരസംഗീതത്തിലെ ധ്വനികൾ ലയംപ്രാപിക്കുംപോലെ, അഭിലഷിതമായ സാധ്യ സമഞ്ജസമായി അണയുന്നു. അല തല്ലുന്ന കടൽകണക്കെ ഉത്തേജകമായിരുന്ന വികാരസമൂഹം ഇങ്ങനെ സ്വസ്ഥമായ നിലയിൽ തിരിച്ചെത്തുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകൻ പ്രശമനം അനുഭവിക്കുന്നു. അപ്പോൾ പണ്ഡിതരാജനായ ജഗന്നാഥൻ രസഗംഗാധരത്തിൽ പറയുംപോലെ, "സമാധാവിവ യോഗിനഃ ചിത്തവൃത്തിരുപജായതേ, ഇദം ച പര ബ്രഹ്മാസ്വാദാത് സമാധേർവ്വിലക്ഷണം" — യോഗികൾക്ക സമാധിയിൽ കിട്ടുംപോലത്തെ ചിത്തവൃത്തി ഉണ്ടാകുന്നു. എന്നാൽ ആ സമാധി ബ്രഹ്മദർശനം തന്നെ സമാധിയാണെന്നു തെറ്റിദ്ധരിക്കരുത്. പ്രശാന്തമായ ഈ അവസ്ഥയാണ് നാടകം കണ്ടിട്ട് മടങ്ങുന്ന പ്രേക്ഷകൻ തന്നോടൊന്നിച്ചു കൊണ്ടുപോരുന്ന ഭദ്രഫലം. വിരേചനംകൊണ്ടു സമീകൃതമായ ആത്മസ്ഥനിലയെ ശാന്തിപ്രാപ്തിയെന്നും, വൃത്തിനിരോധമെന്നും പറയാം. മനുഷ്യന്റെ മനോവികാരങ്ങളെ അവയുടെ ജാഡ്യത്തിൽനിന്ന് അപ്പഴപ്പോൾ ഉണർത്തി, ന്യായമായും സമുചിതമായും വ്യാപരിക്കുവാൻ പരിശീലിപ്പിക്കുകയും, അങ്ങനെ അതാതിന്റെ നേരായ സ്ഥാനത്തു വീണ്ടും പ്രതിഷ്ഠിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുവാൻ സമർത്ഥമായ ആത്മസ്ഥമായ നില ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽനിന്നു കിട്ടുന്നുവെന്ന് പ്ലേറ്റോന്റെ ആക്ഷേപത്തിനു അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ് സമാധാനം നൽകുന്നു.[2]

---

1. Ashley Dukes: Drama. pp. 168.

2. ദുഃഖാന്തനാടകത്തെപ്പറ്റി അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ വിരേചനസിദ്ധാന്തത്തിന്റെ ഖണ്ഡനത്തിനു നോക്കുക: Raphael, D.D Paradox of Tragedy (1960)

പ്രഹസനം.

'കോമഡി' എന്ന കാവ്യഭേദത്തിനു ചേരുന്ന ഭാരതീയനാമം പ്രഹസനമെന്നതാണ്. സുഖാന്തനാടകമെന്നോ, ഹർഷപര്യവസാന നാടകമെന്നോ, ഇംഗ്ലീഷിലും മററു യൂറോപ്യൻ ഭാഷകളിലും പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്ന 'കോമഡി' എന്നോ അല്ല ഈ കാവ്യഭേദത്തെപ്പററി പറയുമ്പോൾ മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു്. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ പരിഭാഷയനുസരിച്ചു്, പ്രഹസനത്തിൻെറ നേരായ സ്വരൂപം ഇവയുടേതിൽനിന്നു ഭിന്നമാണ്. എന്നാൽ, വിവേച്യമായ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രഹസനത്തിൻെറ സ്ഥൂലമായ സ്വരൂപവും, ഉദ്ഭവചരിത്രവും, വിശേഷതയും ചുരുക്കി, സൂചനാമാത്രമായി പറഞ്ഞിട്ടു് തൃപ്തിപ്പെടുകയേ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ചെയ്യുന്നുള്ളു. 'പ്രഭാഷണകല'യിലും 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യുടെ ആരംഭത്തിലും കാണുന്ന സൂചനകളിൽനിന്നു് മനസ്സിലാകുന്നതു്, മറെറാരു ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രഹസനത്തെക്കുറിച്ചു വിസ്തരിച്ചു പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കണമെന്നാണ്. പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥത്തിൻെറ അനുപലബ്ധമായ രണ്ടാംഭാഗത്തിൽ പ്രഹസനം നിരൂപിച്ചിരിക്കാം.

മനുഷ്യൻെറ യഥാർത്ഥമായ ജീവിതത്തെ ഹീനതരമാക്കി ചിത്രീകരിക്കുകയാണു പ്രഹസനത്തിൻെറ ലക്ഷ്യമെന്നു്, അനുകരണവിഷയമെന്ന വകുപ്പിൽ, വ്യക്തമായ സങ്കേതം കാണുന്നു. അതാണ് പ്രഹസനത്തിൻെറ വിഷയം. അതു് വ്യക്തിഗതമായിരിക്കാവതല്ല; പ്രായേണ ഒരു വർഗ്ഗത്തിൻെറയോ, ഒരു വിഭാഗത്തിൽ കൊള്ളിക്കാവുന്നവരുടേയോ, ഹീനമായ അനുകരണമാണ് പ്രഹസനം. അതിനാൽ, അതിലെ കഥാവസ്തു പ്രസിദ്ധമായിരിക്കയില്ല—അതു കല്പിതമായിരിക്കും. പ്രഹസനത്തിൻെറ മൂലഭാവം ഹാസ്യമാണ്, ഹർഷമല്ല. അവഗീതമെന്ന 'മൂട്ട്' കാവ്യത്തിൻെറ ആധാരഭൂതമായ ഭാവവും ഹാസ്യമാണ്, ഹർഷമല്ല. പക്ഷേ, അതിൻെറ വിഷയം വ്യക്തിഗതമായിരിക്കും. കൂടാതെ, തദ്വാരാ വ്യക്തികളെ നിന്ദിക്കുന്നുവെന്നതു്, അതിൻെറ വലിയ കുറവാണ്. തന്മൂലം, അവഗീതം നല്ല കലയല്ല; പ്രഹസനം ശ്രേഷ്ഠമായ കലയാണുതാനും.

പ്രഹസനത്തിലെ പാത്രങ്ങളുടെ വൈകൃതം—ശാരീരികമോ, ശീലപരമോ ആയ ദോഷം—ക്ലേശകരമോ, അശുഭകരമോ ആയിരുന്നുകൂടാ. അതായതു്, പാത്രങ്ങളുടെ ദോഷം ഗൗരവമുള്ളതാകരുതു്. ഭാരിച്ച വൈകൃതം പ്രേക്ഷകൻെറ മനസ്സിനു ക്ലേശമുണ്ടാക്കുകയും, അങ്ങനെ ഹാനിവരുത്തുകയും ചെയ്യേക്കും. വെറും രൂപവൈകൃതമോ, ഉപഹാസ്യമായ വ്യാപാരമോ, പ്രേക്ഷകരിൽ കാര്യമായ ക്ലേശമുണ്ടാക്കാറില്ല. കോമാളികളുടെ രൂപവും, വേഷവും, ചേഷ്ടയും, ഭാഷയുമെല്ലാം, ചിരിച്ചു കളയത്തക്കതേ ഉള്ളൂ.

പ്രഹസനത്തിൻെറ കഥാനകം മറെറാരു ദൃശ്യകാവ്യമായ ദുഃഖാന്ത നാടകത്തിൻേറതിനെ സമീപിക്കുന്നതായിരിക്കണം. ആദിയും,

മദ്ധ്യവും, അന്തവുമുള്ള പൂർണ്ണവും, ഏകത്വവിശിഷ്ടവും, പൌർവ്വാപര്യക്രമത്തിലിണക്കിയതുമായിരിക്കണം പ്രഹസനത്തിന്റെ കഥാഘടന. ഇവ കലയുടെ അംഗങ്ങളാണു്. സ്ഥിതിവിപര്യയമോ അഭിജ്ഞാനമോ പ്രഹസനത്തിനു കൂടിയേതീരു എന്നില്ല.

പ്രഹസനത്തിന്റെ ആദിമമായ പ്രേരണാകേന്ദ്രം, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റേതുപോലെ, ദിയോന്യൂസിയാക് ചടങ്ങാണെന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സർജ്ജനവാസനയെ ഉത്തേജിപ്പിക്കുന്ന ഒരുതരം ഗ്രാമ്യ ചടങ്ങായിരുന്നു അതു്. അതിൽ, ലൈംഗികപ്രതിമകൾ നിർലജ്ജം പ്രദർശിപ്പിച്ചുപോന്നു. വികടചേഷ്ടകളും, അശ്ലീലഗീതങ്ങളും അതിന്റെ അംഗമായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ ചില പ്രഹസനങ്ങളിൽ ഇവയൊക്കെ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടു്. അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെ പല പാട്ടുകളും, ഹാസ്യങ്ങളും ഇന്നാണെങ്കിൽ, 'പീനൽകോഡി'ൽ ഉൾപ്പെടുന്ന കുററങ്ങളാവുന്നതും. 'ലൂസിസ്ത്രാത'യിൽ രതിവാസനയെ നാട്യപ്രക്രിയയിൽ ഇണക്കാൻ ആ പ്രഹസനകവി മടിച്ചിട്ടില്ല!

ശുദ്ധമായ കലയെന്ന നിലയ്ക്കു നോക്കുന്നതായാൽ, ദുഃഖാന്തനാടകമെന്നും, പ്രഹസനമെന്നും, രണ്ടുതരം വിഭജനം ശരിയല്ല. പ്ലേറ്റോൻ ഈ ഭേദം അംഗീകരിക്കുന്നില്ല. 'സിംപോസിയ'ത്തിന്റെ ഒടുവിൽ സോക്രതീസ് അഗഥോനും അരിസ്റ്റോഫേനസുമായി ഒരു സംവാദത്തിലേർപ്പെടുന്നു. അഗഥോൻ ദുഃഖാന്തനാടകകാരനും, അരിസ്റ്റോഫേനസ് പ്രഹസനകവിയുമാണു്. അവസാനം, നല്ല ദുഃഖാന്തനാടകകവിയാണു് നല്ല പ്രഹസനകാരനെന്നും, നല്ല പ്രഹസനകാരനാണു നല്ല ദുഃഖാന്തനാട്യകവിയെന്നും, ഇരുവരേയും കൊണ്ടു സമ്മതിപ്പിക്കുന്നു [1] ഈ സന്ദർഭത്തിന്റെ വിശദീകരണം 'ഫിലേബുസി'ൽ കാണാം. [2] ചുരുക്കത്തിൽ, വെറും ബാഹ്യമായ ഭേദത്തെ ലാക്കാക്കിയാണു് രണ്ടു കാവ്യപ്രകാരങ്ങളുടെയും വിവേചനം അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് നിർവ്വഹിക്കുന്നതു്. ഈ ഭേദം ശുദ്ധമായ കലയുടേതല്ല. [3]

---

1. Plato. Symposium 223
2. Plato. Philebus· 48 ff
3. ദശരൂപകത്തിൽ പ്രഹസന ചർച്ചയുണ്ടു്— "പ്രഹസനം ത്രേധാ, ശുദ്ധവൈകൃതസങ്കരൈഃ"— "പാഷണ്ഡിവിപ്രപ്രഭൃതിചേടചേടീവിടാകുലം ചേഷ്ടിതം വേഷഭാഷാഭിഃ ശുദ്ധം ഹാസ്യവചോന്വിതം" "കാമുകാദിവചോവേഷൈഃ ഷണ്ഡകഞ്ചുകിതാപസൈഃ വികൃതം, സങ്കരാദ്വീഥ്യാ സങ്കീർണ്ണം ധൂർത്തസങ്കുലം" = ശുദ്ധം, വികൃതം, സങ്കരം എന്നു മൂന്നുതരം പ്രഹസനമുണ്ടു്. പാഷണ്ഡന്മാർ, ബ്രാഹ്മണർ (യാത്രകളിബ്രാഹ്മണർ), മുതലായ ഭൃത്യന്മാരും ഭൃത്യകളും ഒന്നിച്ചിരിക്കുന്ന അവസ്ഥയിൽ അവർ ശുദ്ധപ്രഹസനത്തിലെ പാത്രങ്ങളാണു്. അവരുടെ വേഷത്തിനും ഭാഷയ്ക്കും ഇണങ്ങിയതായിരിക്കും കാര്യവ്യാപാരം.

മഹാകാവ്യം

മൂന്നാം പുസ്തകത്തിൽ മഹാകാവ്യം നിരൂപിക്കുന്നു. ആ നിരൂപണവും ദുഃഖാന്തനാടകത്തിന്റേതുപോലെ അപൂർണ്ണമാണ്. ഒന്നാം പുസ്തകത്തിലെ നിർവ്വചനപ്രകരണത്തിൽ മഹാകാവ്യത്തിന്റെ ലക്ഷണം കൊടുക്കുന്നില്ല. ദുഃഖാന്തനാടകത്തെ മുഖ്യമാക്കി ഗണിച്ചുകൊണ്ട് അതുമായി മഹാകാവ്യത്തിനുള്ള ഭേദവും സമാനതയുമേ അരിസ്റ്റോട്ടെലെസ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നുള്ളൂ. ആഢ്യവർഗ്ഗത്തിൽ പിറന്ന പാത്രങ്ങളുടെ അനുകരണം രണ്ടിലും നടക്കുന്നു, രണ്ടും പദ്യമയമാണ്—ഇതാണ് സമാനത, മഹാകാവ്യത്തിൽ ഒരു തരം വൃത്തമേ പ്രയോഗിക്കാവൂ, ദുഃഖാന്തനാടകം പല വൃത്തങ്ങളിലും രചിക്കാം; മഹാകാവ്യം ആഖ്യാനാത്മകമാകകൊണ്ട്, അതിന്റെ അതിരുകൾ എത്രവേണമെങ്കിലും വിസ്തൃതമാകാം; ദുഃഖാന്തനാടകം ഒറ്റയിരുപ്പിൽ നോക്കി തീർക്കത്തക്ക ദൈർഘ്യത്തിനുള്ളിൽ ഒതുങ്ങിയിരിക്കണം; ഇതാണ് മുഖ്യമായ ഭേദം. ശേഷം ഘടകങ്ങൾ പ്രായേണ രണ്ടിലും സമാനമാണ്. അതിനാൽ, അവ വീണ്ടും ചർച്ചയ്ക്കു വിഷയമാക്കേണ്ടതില്ല

മഹാകാവ്യം സമാഖ്യാനരൂപത്തിലുള്ള കാവ്യപ്രകാരമാകയാൽ അതിൽ കവിവചനം യഥേഷ്ടം ചേർക്കാൻ സൌകര്യമുണ്ട്. ദുഃഖാന്തകാവ്യം നാട്യരൂപത്തിലുള്ളതാകയാൽ, അതിൽ കവിവചനം ചേരുകയില്ല—പാത്രങ്ങളുടെ സംവാദമോ, ഭാഷണമോ, കാര്യവ്യാപാരമോ, മാത്രമേ അതിലുള്ളൂ. സമൂഹഗാനത്തിലൂടെയോ, നന്നേ ചുരുക്കം അവസരങ്ങളിൽ നേപഥ്യത്തിൽ നിന്നോ, കവിവചനം കേൾക്കാമെന്നല്ലാതെ, നാടകവേദിയിൽ കവിവചനത്തിനു പ്രവേശമില്ല. മററു ലക്ഷണങ്ങൾ കണക്കിലെടുത്തുകൊണ്ടു പരീക്ഷിക്കുന്നതായാൽ, നാടകം ദൃശ്യവും മഹാകാവ്യം ശ്രവ്യവുമാണെന്ന സാധാരണഭേദം അത്ര മുഖ്യമാണെന്നു തീരുമാനിക്കുവാൻ തരമില്ലെന്നു ധ്വനി ഗ്രന്ഥത്തിലുണ്ടെന്നു കാണാവുന്നതാണ്.

അരിസ്റ്റോട്ടെലെസിന്റെ മതമനുസരിച്ച്, മഹാകാവ്യത്തിന്റെ കഥാവസ്തു ഐതിഹ്യപരമ്പരയെ ആശ്രയിക്കുന്ന പ്രഖ്യാതമായ വിഷയമായിരിക്കണം. അതിൽ ജീവിതത്തിന്റെ ചിത്രീകരണം, യഥാതഥ്യത്തെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമാംവിധമായിരിക്കയും വേണം, അതിന്റെ

സംസാരം ഹാസ്യമായിരിക്കും. കാമുകരെ അനുകരിക്കുന്ന വേഷവും ഭാഷയും കൈക്കൊള്ളുന്നവരായ നപുംസകരോ കഞ്ചുകികളോ താപസന്മാരോ പാത്രങ്ങളായിരിക്കുന്ന പ്രഹസനം വികൃതമാണ്. ധൂർത്തന്മാർ നിറഞ്ഞ പ്രഹസനമാണ് സങ്കീർണ്ണം. എല്ലാററിലും ഹാസ്യരസത്തിനു മാത്രമേ പ്രാധാന്യം നല്കാവൂ. "രസസ്തു ഭൂയസാ കാര്യഃ ഷഡ്വിധോ ഹാസ്യ ഏവ തു". (ദശരൂപകം 3). കലാപൂർണ്ണമായ പ്രഹസനം സഫലമായി അഭിനയിക്കുക ദുഷ്കരമാണെന്ന് ഓർത്തിരിക്കണം.

ആയാമം വിസ്തൃതവും, അതു് പലതരം ഉപാഖ്യാനങ്ങൾ ചേർന്നതുമായിരിക്കണം. അതിലെ കാര്യസ്വരൂപം ആദിയും, മധ്യങ്ങളും, അവസാനവുമുള്ള സ്വയംപൂർണ്ണമായ ആഖ്യാനമായിരിക്കയാണ് വേണ്ടതു്. മഹാകാവ്യത്തിൽ, ദുഃഖാന്തനാടകത്തിലെന്നപോലെ തന്നെ, വസ്തുഘടനയുടെ എല്ലാ ആഭ്യന്തരഗുണങ്ങളും, അംഗങ്ങളും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്.

കാവ്യഭാഷ

ഗദ്യത്തിലും പദ്യത്തിലും ഭാഷയ്ക്കു് അന്തരമുണ്ടല്ലോ. ഈ ഭേദം 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടുണ്ടു്. കാവ്യഭാഷ (പദ്യഭാഷ) അസാധാരണവും, ഗദ്യഭാഷ സാധാരണവുമാണ്. വ്യവഹാരത്തിൽ ഭാഷയുടെ ന്യൂനതമമായ ഘടകം ശബ്ദമാണല്ലോ. ശബ്ദങ്ങളെ ആറു ഗണങ്ങളിലായി വിഭജിക്കാം: (1) പ്രചലിതം, (2) അപരിചിതം, (3) ലാക്ഷണികം, (4) ആലങ്കാരികം, (5) നവരചിതം, (6) വ്യാകചിതം, സങ്കുചിതം, പരിവർത്തിതം. ഇവയിൽ ലാക്ഷണികം നമ്മുടെ വിശേഷമായ ശ്രദ്ധ അർഹിക്കുന്നു. "ഒരു പദാർത്ഥത്തിനു മറ്റൊരു നാമം ആരോപിക്കുകയാണു ലക്ഷണാ. വർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു് ഉപവർഗ്ഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു വർഗ്ഗത്തിലോട്ടും, ഉപവർഗ്ഗത്തിൽനിന്നു ഉപവർഗ്ഗത്തിലോട്ടും അല്ലെങ്കിൽ സാധർമ്മ്യത്തെ ആധാരമാക്കിയും ഈ ആരോപം നടത്താം" എന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. ഇവിടെ ആരോപശബ്ദം പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടു് കേവലം സാരോപലക്ഷണയാണു് അഭീഷ്ടമെന്നു ധരിച്ചുപോകരുതു്. "കാവ്യകലയെപ്പറ്റി"യിലെ ലക്ഷണാവിചാരം സംസ്കൃതത്തിൽ സ്വീകൃതമായ ശബ്ദശക്തിസിദ്ധാന്തത്തിൽ അന്തർഭവിക്കുംപോലെ തോന്നുന്നു.

ചില വിശേഷമായ സാഹചര്യത്തിൽ, ശബ്ദത്തിന്റെ മുഖ്യാർത്ഥം ഉണ്ടാകാറില്ല. അവിടെ മുഖ്യാർത്ഥവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട മറ്റർത്ഥം ഗ്രഹിക്കാറുണ്ടു്. ഇപ്രകാരം അർത്ഥഗ്രഹണത്തിന്റെ ആശ്രയം എന്തെങ്കിലും ലോകവ്യവഹാരം അല്ലെങ്കിൽ രൂഢിയോ, അഥവാ വിശേഷമായ അർത്ഥം വ്യക്തമാക്കണമെന്നുള്ള വക്താവിന്റെ ഇച്ഛ അല്ലെങ്കിൽ പ്രയോജനമോ ആകുന്നു. ഇങ്ങനെ വിശേഷാർത്ഥത്തിന്റെ ബോധം തരുന്ന ശക്തിയാണു് ലക്ഷണാ. ലക്ഷണാവൃത്തിയുള്ള ശബ്ദം ലാക്ഷണികവും, അതിന്റെ അർത്ഥം ലക്ഷ്യാർത്ഥവുമാണു്. 'ഞാൻ വീണ കേൾക്കാൻ പോകുന്നു' എന്ന വാക്യത്തിൽ, വീണയുടെ പ്രകരണത്തിൽ 'കേൾക്കുക' എന്ന ക്രിയയുടെ മുഖ്യാർത്ഥം ഉണ്ടാകുന്നില്ല. വീണയുടെ മുഖ്യാർത്ഥം ഒരു വാദ്യയന്ത്രം എന്നാണു്. അതിന്റെ മുഖ്യാർത്ഥത്തിനൊത്ത ക്രിയ 'കാണുക'യാണു്—'കേൾക്കുക'യല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, വീണ എന്ന വസ്തു കാണാനുള്ളതാണു്. മുഖ്യാർത്ഥം സ്വീകരിച്ചാൽ, വീണ വെറും ചാക്ഷുഷമായ പ്രത്യക്ഷത്തിന്റെ വിഷയമാകുന്നു—ശ്രവണവിഷയമല്ല.

അപ്രകാരം മുഖ്യാർത്ഥം സംഗതമല്ലാതാകുമ്പോൾ, 'വീണയിൽനിന്നുണ്ടാകുന്ന ധ്വനി' എന്ന അർത്ഥം സ്വീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു. അതിനാണല്ലോ 'കേൾക്കു'ന്ന ക്രിയയുമായി ഇണങ്ങാനാവൂ? അതുകൊണ്ട്, വീണ എന്ന ശബ്ദം 'അതിൽനിന്നു പുറപ്പെടുന്ന ധ്വനി' എന്ന അർത്ഥത്തിൽ പ്രചരിക്കാനിടയായി. അതിനു കാരണം പ്രയോജനമാണ്—രൂഢിയാണ്. ലക്ഷണയ്ക്കു മൂന്നു തത്ത്വം കൂടിയേ തീരൂ. അവ ഇല്ലെങ്കിൽ ലാക്ഷണികത സംഭവമാകയില്ല. (1) മുഖ്യാർത്ഥബാധഃ = വാച്യാർത്ഥം സംഗതമല്ലാതെ വരുക (2) തദ്യോഗഃ = വാച്യാർത്ഥത്തോട് ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിനു ബന്ധമുണ്ടായിരിക്കുക, (3) രൂഢിഃ അഥവാ പ്രയോജനം = ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിന്റെ പ്രയോഗം വ്യവഹാരംകൊണ്ട് സാധുവായിരിക്കുക, അല്ലെങ്കിൽ, അത്തരം ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗംകൊണ്ടു വക്താവിന് എന്തെങ്കിലും വിശേഷമായ പ്രയോജനമുണ്ടായിരിക്കുക.[1] ശബ്ദത്തിന്റെ വേറെ വേറെ അർത്ഥത്തെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുന്ന പാശ്ചാത്യർ അതിന്റെ സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥവും (പ്രാപ്പർ സെൻസ്), ആലങ്കാരികം അഥവാ ലാക്ഷണികമായ അർത്ഥവും (ഫിഗറേറ്റിവ് അഥവാ മെറ്റഫോറിക് സെൻസ്) ഉണ്ടെന്നു സമ്മതിക്കുന്നു. എല്ലാവരും പ്രയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദമാണ് സാക്ഷാത്തായ ശബ്ദം, അതിനോടു സംബന്ധമായ അർത്ഥമാണു സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥം—ഇതാണ് അരിസ്റ്റോട്ടലീസിന്റെ മതം. ഭാരതീയരുടെ മതമനുസരിച്ച്, 'വാചക'ശബ്ദം പദാർത്ഥങ്ങളുടെ സാക്ഷാത്തായ ബോധം തരുന്നു; ആ പദാർത്ഥങ്ങളുമായാണ് അതിന്റെ ബന്ധം. 'വാച്യാർത്ഥം' അതിന്റെ നിയതാർത്ഥമാണ്. "വാച്യാർത്ഥം ശബ്ദത്തിന്റെ പ്രാഥമികമായ സങ്കേതമാകുന്നു; സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥം ഇതിന്റെ ദ്യോതകമാണ്."[2]

---

1. മുഖ്യാർത്ഥബാധേ, തദ്യോഗേ
രൂഢിതോഽഥ പ്രയോജനാത് ।
അന്യോഽർത്ഥോ ലക്ഷ്യതേ യത്
സാ ലക്ഷണാരോപിതാ ക്രിയാ ॥
— കാവ്യപ്രകാശം. ഉല്ലാസം 1. കാണ്ഡം 9.

[മുഖ്യാർത്ഥബാധഃ, മുഖ്യാർത്ഥയോഗഃ, രൂഢിപ്രയോജനാന്യ
തരശ്ചേതി ത്രയം ലക്ഷണായാ ഹേതുഃ
= കാവ്യപ്രകാശം ബാലബോധിനി]

മുഖ്യാർത്ഥബാധേ തദ്യുക്തോ യയാന്യോഽർത്ഥഃ പ്രതീയതേ
രൂഢേഃ പ്രയോജനാദ്വാസൗ ലക്ഷണാ ശക്തിരർപ്പിതാ
— സാഹിത്യദർപ്പണം; പരി. 2

2. Dumarsais quoted by Regnaud in his La Rhetorique Samskrit p 47.

ലാക്ഷണികാർത്ഥത്തെക്കുറിച്ച് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കൂടുതൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. 'പ്രഭാഷണകല' (റെട്ടോറിക്ക്) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ, പദ്യാത്മകവും ഗദ്യാത്മകവുമായ രീതികളെപ്പറ്റി ഇപ്രകാരം എഴുതുന്നു:- "സാധാരണമായി പ്രയോഗിച്ചുവരുന്ന ശബ്ദങ്ങളും, സാക്ഷാത്തായ അർത്ഥത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങളും, ലാക്ഷണികശബ്ദങ്ങളും, കേവലം ഗദ്യശൈലിയിലാണു കാണുന്നത്. ഈ ശബ്ദങ്ങളെ എല്ലാവരും കൈകാര്യം ചെയ്യാറുള്ള എന്നാണ് ഇതിൽനിന്നു തെളിയുന്നത്. ഓരോ വ്യക്തിയും ലാക്ഷണികമായ പ്രയോഗത്തിൽ സംഭാഷണം നടത്തുന്നു, മുഖ്യാർത്ഥത്തിൽ ശബ്ദങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുന്നു, സാധാരണമായി പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നു"[1] ഭാരതീയരുടെ രൂഢശബ്ദങ്ങൾ, വാചകശബ്ദങ്ങൾ, ലാക്ഷണികശബ്ദങ്ങൾ, ഈ മൂന്നുതരം ശബ്ദങ്ങൾക്കും അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പറയുന്ന മൂന്നിനം ശബ്ദങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ സമാനതയുണ്ടെന്നു നിശ്ചയിക്കാം. ഇവിടെ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ഇംഗ്ലീഷ് വിവർത്തകനായ തിയോഡർ ബക്‌ലേ ഒരു കുറിപ്പു ചേർക്കുന്നു.[2] ശബ്ദം നാലുതരമുണ്ടെന്ന് അതിൽ പറയുന്നു. സാധാരണമായി പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾക്ക 'കറിയ' എന്നാണു ഗ്രീക്കുനാമം. വാചകശബ്ദമാണു രണ്ടാമത്തെ തരം. 'ഗ്ലോത്താൾ' എന്നാണതിന്റെ പേര്. ആ ഇനം ശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗമണ്ഡലം ഏറെ വിസ്തൃതമാണ്. സാക്ഷാത് സങ്കേതമായും, മുഖ്യാർത്ഥമായും പ്രയുക്തമായവയാണ് 'ഓയിക്കേയ' എന്ന മൂന്നാംതരം ശബ്ദങ്ങൾ. മുഖ്യാർത്ഥത്തിന്റെ ബാധവും, ഉപമാനമായ രീതിയുമുള്ളവ ലാക്ഷണികം (മെറ്റഫോറായ്). എത്രയോ ശബ്ദങ്ങൾ സാധാരണമായി പ്രയോഗത്തിലിരിക്കുന്നതാണെങ്കിലും അവ 'വാചക'മാകാറില്ല. വാസ്തവത്തിൽ, ആദ്യത്തെ മൂന്നുതരം ശബ്ദങ്ങളുടെയും കൂട്ടത്തിൽ വാചകശബ്ദങ്ങൾ ഇലോം കുറവാണ്. വ്യക്തിപരമായ പദാർത്ഥങ്ങളുടെ സാക്ഷാത് വാച്യത്വം വാക്കിന്റെ എല്ലാ മണ്ഡലങ്ങളിലും വേണ്ടത്ര വ്യവസ്ഥിതമാകാറില്ല. അതിനാൽ, അവയുടെ മൂലത്തിൽ, ലാക്ഷണികമായ പരിവർത്തനം പ്രത്യക്ഷമാണ്. കാലം ചെല്ലുമ്പോൾ, ഇവയുടെ ലാക്ഷണികത ശ്രോതാവിന് ഒട്ടുംതന്നെ അനുഭവപ്പെടാത്തപോലെ, ഇവ സ്വാഭാവികമായിത്തീരുന്നു. ഇവ നേരെയുള്ള വാചകശബ്ദങ്ങളെന്നപോലെ, ശ്രോതാവിന്റെ മനസ്സിൽ അന്യഭാവമുണ്ടാക്കാതെ തന്നെ, വക്താവിന്റെ ആശയമെന്താണോ അതേഭാവത്തിന്റെ ബോധം സാക്ഷാത്തായി കൊടുക്കുന്നു. ഇവയുടെ ലാക്ഷണികത സുസ്പഷ്ടമല്ലാതെ വരികയാൽ, ഇവയെ 'മെറ്റഫൊറാ'യിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായി കരുതുന്നു. ദ്വിരേഫം, കുശലൻ മുതലായ സംസ്കൃതശബ്ദങ്ങൾ ഈ വകുപ്പിൽ പെടും. രൂഢഗതവും പ്രയോ

1. Aristotle, Rhetoric, Book III, ch. ii, Para 6, p p. 209
2. Theodore Buckley's footnote 10, p p. 209.

ജനഗതവുമെന്ന രണ്ടു ഭേദം ലക്ഷണയ്ക്കുണ്ടെന്നു നാം ധരിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഗ്രീക്കചിന്തകന്മാർ രൂഢിയെ ലക്ഷണയിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നില്ല. രൂഢിലക്ഷണാ, അവരുടെ മതമനുസരിച്ച്, 'കറിയൊ'യിലും 'ഗ്ലോത്തൊണു'യിലും അന്തർഭവിക്കുന്നു.

അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് നാലുതരം ലാക്ഷണികതയാണ് അംഗീകരിക്കുന്നത് -(1) വർഗത്തിൽനിന്നു വ്യക്തിഗതം, (2) വ്യക്തിയിൽനിന്നു വർഗഗതം (3) വ്യക്തിയിൽനിന്നു വ്യക്തിഗതം (4) സാധർമ്യഗം. ഈ വിഭാഗം പില്ക്കാലത്തെ യൂറോപ്യൻവിദ്വാന്മാർ സ്വീകരിക്കുന്നില്ല. മൂന്നും നാലും വകുപ്പിൽ പെട്ട ലാക്ഷണികതയെ അവർ സമ്മതിക്കുന്നുള്ളു.[1]

ലാക്ഷണികതയുടെ ഒന്നാമത്തെ ഭേദത്തിൽ ലാക്ഷണികശബ്ദം എന്തെങ്കിലും വർഗത്തിന്റെ ബോധമുണ്ടാക്കുന്നു, പക്ഷേ, പ്രകരണത്തിൽ ശരിയായി ഇണങ്ങായ്കയാൽ വ്യക്തിയുടെ ബോധം (ലക്ഷ്യാർത്ഥം) സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്. "ഈ തുറമുഖത്തു" എന്റെ കപ്പൽ നില്ക്കുന്നു"— എന്ന ഉദാഹരണത്തിൽ, 'നില്ക്കുക' സാമാന്യക്രിയയാണ്; അതിലൂടെ 'തുറമുഖത്തു' കപ്പൽ നങ്കൂരമിട്ടു നിറുത്തുന്നു' എന്ന വിശിഷ്ടക്രിയയുടെ ബോധം കിട്ടുന്നു. വിശിഷ്ടത്തിൽ നിന്നു് സാമാന്യത്തിന്റെ ബോധം കിട്ടുന്നിടത്തു്, രണ്ടാംതരത്തിലുള്ള ലാക്ഷണികതയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് സ്വീകരിക്കുന്നതു്. 'ഒഡ്യൂസ്സുസ് പതിനായിരം പരാക്രമങ്ങൾ കാണിച്ചു' എന്നിടത്തു് പതിനായിരമെന്ന വിശിഷ്ടാർത്ഥം അസംഖ്യമെന്ന സാമാന്യാർത്ഥത്തിലാണു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഒരു വിശിഷ്ടാർത്ഥത്തിനു പകരം മറെറാരു വിശിഷ്ടാർത്ഥത്തിന്റെ വാചകം പ്രയോഗിക്കുക മൂന്നാമത്തെ ലാക്ഷണികതയാണ്. 'അവന്റെ പ്രാണനെ ഉടവാൾ കൊണ്ടു വലിച്ചെടുത്തു' 'ക്രൂരഖഡ്ഗം കൊണ്ടു മുറിച്ചു'— ഇത്യാദി ഉദാഹരണങ്ങളിൽ, ഒന്നാമത്തേതിൽ മുറിക്കുന്നതിനു വലിച്ചെടുത്തുവെന്നും, രണ്ടാമത്തേതിൽ വലിച്ചെടുത്തതിനു പകരം മുറിച്ചു എന്നും പ്രയോഗിച്ചു. എന്തെങ്കിലും വസ്തുവിനെ ഒന്നിൽനിന്നു വേർപെടുത്തി എന്ന ഭാവമാണു രണ്ടിന്റെയും. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, നാലാമത്തേതിന്റെ മഹത്വം ഗണ്യമാകുന്നു. അതിന്റെ ആധാരം സാധർമ്യമാണ്. ഭാരതീയരുടെ അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തിലെ ഗൌണീലക്ഷണയാണിതെന്നു കരുതാം. രൂപകവും അതിശയോക്തിയും ഗൌണീലക്ഷണയിൽ അടങ്ങും. എന്നാൽ ഇവിടെയാണെങ്കിൽ ഉപമ, മൂർത്തീകരണം മുതലായ സാധർമ്യമൂലകമായ എല്ലാ അലങ്കാരങ്ങളും ഉൾപ്പെടും[2] ഇംഗ്ലീഷിൽ 'അനെലോഗസ്'

1. Thecdore Buckley's translation of Aristotle Poetics. ch XXI- p. 452 (footnote 7)
2. I. A. Richards. Philosophy of Rhetoric p 117-18 നോക്കുക.

മെററഫർ' എന്നാണിതിന്റെ സംജ്ഞ. "ഒന്നാംവാചകത്തിനു രണ്ടാം വാചകത്തിനോടുള്ള ബന്ധം മൂന്നാമത്തേതിനു നാലാമത്തേതിനോടുള്ളതുതന്നെ ആയിരിക്കും; അപ്പോൾ രണ്ടാമത്തേതു നാലാമത്തേതിനുവേണ്ടിയും നാലാമത്തേതു് രണ്ടാമത്തേതിനുവേണ്ടിയും പ്രയോഗിക്കാം." ഉദാഹരണമായി അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് കൊടുക്കുന്ന വാചകം പരിശോധിക്കുക; മാർസിന്റെ തളികയെന്നും, ബാക്കസ്സിന്റെ പരിചയെന്നും പറയാം. പകലിന്റെ വാർദ്ധക്യമാണു് സന്ധ്യയെന്നും, ജീവനത്തിന്റെ സന്ധ്യയാണു് വാർദ്ധക്യമെന്നും പ്രയോഗിക്കാം.

ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിനു് അത്യന്താവശ്യകമായ അഞ്ചുഗുണങ്ങൾ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് നിർദ്ദേശിക്കുന്നു: (1) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ചേരുന്നതായിരിക്കണം. അതായതു്, അതിൽ ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിന്റെ ബോധം തരുവാൻ സാമർത്ഥ്യമുണ്ടായിരിക്കണം. അതു് ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിനും ലക്ഷ്യാർത്ഥത്തിനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. മുമ്പു പറഞ്ഞ നാലുതരം ബന്ധങ്ങളിലേതെങ്കിലുമൊന്നു കൂടിയേ തീരു. നായികയുടെ മുഖം ഉരുളിയുടെ മൂട്ടപോലെ ഇരിക്കുന്നു എന്ന ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ശരിയല്ല (2) ആരുടെ എങ്കിലും ഉയർച്ച വെളിപ്പെടുത്തണമെങ്കിൽ ഉയർന്ന മൂല്യവസ്തുവാണു് ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു്; താഴ്ചയാണു വെളിപ്പെടുത്തേണ്ടതെങ്കിൽ താഴ്ന്നതിനെ ഗ്രഹിക്കണം. ഒരാളിന്റെ വീര്യഗുണം പ്രകാശിപ്പിക്കാൻ 'സിംഹ'ത്തിന്റെയും, മൂഢത വെളിപ്പെടുത്താൻ 'കഴുത'യുടെ പ്രയോഗമാണു് ഉചിതം. (3) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ധ്വനിമാധുര്യമുള്ളതായിരിക്കണം. 'സന്ധ്യാസമയത്തെ താരാദീപ'മെന്ന പ്രയോഗത്തിൽ, താരാദീപത്തിന്റെ കോമളമായ അല്പപ്രാണധ്വനി ലാക്ഷണികതയ്ക്കു സൗന്ദര്യം നല്കുന്നു. (4) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ദൂരാരൂഢമാകരുതു്. ദൂരാരൂഢമായ ലാക്ഷണികപ്രയോഗം ദുഷ്ടമാണെന്നു ഭാരതീയ പണ്ഡിതന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. 'നേയാർത്ഥ'മെന്നതാണ് ഈ ദോഷം [1]

'ഉദ്ധൃത്കമലലൗഹിത്യൈർവക്ത്രൈർഭൂഷിതാതനുഃ' = വക്ത്രങ്ങളാൽ കമലലൗഹിത്യങ്ങൾകൊണ്ടു ശരീരം അലങ്കരിക്കപ്പെട്ടു; ഈ വാക്യത്തിൽ ലക്ഷ്യാർത്ഥം 'കാമിനികൾ പദ്മപരാഗമണികൾ ആഭൂഷണമായണിഞ്ഞു' എന്നാതാണു്. അതു ദൂരാരൂഢമായിപ്പോയി. കമലലൗഹിത്യത്തിനു പത്മപരാഗമെന്നും, വക്ത്രത്തിനു കാമിനി (വാമാ) എന്നും അർത്ഥം ഗ്രഹിപ്പാൻ യുക്തി ഇല്ല, പ്രയോജനവുമില്ല. (5) ലാക്ഷണികപ്രയോഗം സുന്ദരപദാർത്ഥത്തിൽ നിന്നെടുക്കണം. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ സൗന്ദര്യസാധന ഉറച്ചതാണു്. 'പനിനീർപ്പൂ

1. നേയാർത്ഥതാ രൂഢിപ്രയോജനാഭ്യാമശക്തികൃതം ലക്ഷ്യാർത്ഥപ്രകാശനം

— സാഹിത്യദർപ്പണം, പരി 7.

പോലെ കൈവിരലുള്ള അരോര' എന്ന പ്രയോഗത്തിനു പകരം 'രക്താംഗുലിയുള്ളവളെ'ന്നോ, ലോഹിതാംഗുലിയുള്ളവളെന്നോ പ്രയോഗിച്ചാൽ സുന്ദരത കുറയും.[1] പറഞ്ഞുവന്ന നാലുതരം ലാക്ഷണിക പ്രയോഗങ്ങളിൽ സാധർമ്മ്യഗതമാണു് സർവോപരി സുന്ദരവും, ചമത്കാരയുക്തവുമെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടെലെസ് സ്ഥാപിക്കുന്നുണ്ടു്. സംവത്സരത്തിൽ നിന്നു അപഹരിച്ച വസന്തം പോലെ, യുദ്ധത്തിൽ മൃതിയടഞ്ഞ യുവാക്കൾ നഗരത്തിൽ നിന്നു മറഞ്ഞു' എന്നു പെരിക്ലീസ് പാടിയതു് ദൃഷ്ടാന്തമായി കാണിച്ചിട്ടുണ്ടു്.[2]

സംസ്കൃതകാവ്യശാസ്ത്രത്തിൽ സാധർമ്മ്യഗതമായ ഗൗണീലക്ഷണയെ സാരോപാ എന്നും സാധ്യവസാനാ എന്നും രണ്ടായി പിരിച്ചിരിക്കുംപോലെ, സാധർമ്മ്യഗതമായ ലാക്ഷണികത രണ്ടു പ്രകാരമുണ്ടെന്നു് അരിസ്റ്റോട്ടെലെസും കരുതുന്നു. സാരോപാലക്ഷണയിൽ ആരോപവിഷയവും ആരോപ്യമാണവും ഒന്നിച്ചാണു പ്രയോഗിക്കാറുള്ളതു്. "ഈ ബാലൻ സിംഹക്കുട്ടിയാണു്" എന്നതു ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. എന്നാൽ, സാധ്യവസാനാലക്ഷണയിൽ ആരോപ്യമാണം ആരോപവിഷയത്തെ അപഹരിക്കുന്നു. ബാലനെവെടിഞ്ഞു, 'സിംഹക്കുട്ടി'യാണെന്നതുപോലെ ലാക്ഷണികപ്രയോഗങ്ങളിലും, ചിലപ്പോൾ, ബാലനും സിംഹക്കുട്ടിയും, ഒന്നിച്ചുവരുംപോലെ, വാചകത്തിന്റെ പ്രയോഗം ലാക്ഷണികത്തിനോടൊന്നിച്ചുവരാമെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടെലെസ് പറയുന്നു. ലാക്ഷണികപ്രയോഗം നിമിത്തം അസംഗതാർത്ഥം ഗ്രഹിക്കാനിടവരാതിരിക്കാനായി ഇത്തരം പ്രയോഗങ്ങൾ ചെയ്യാറുണ്ടു്.[3] പ്രായേണ എല്ലാ (സാധർമ്മ്യഗതമായ) അലങ്കാരങ്ങളും ഈ ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിൽ അന്തർഭവിക്കും. ഉപമ ലാക്ഷണികമാണെന്നും അതിശയോക്തി സാധർമ്മ്യഗതമായ ലാക്ഷണികമാണെന്നും[4] അരിസ്റ്റോട്ടെലെസ് തെളിയിക്കുന്നു. മൂർത്തീകരണം അല്ലെങ്കിൽ മാനവീകരണം സാധർമ്മ്യഗതരൂപത്തിന്റെ പരിണാമമാണു്. അചേതനത്തിൽ ചേതനത ആരോപിക്കുക ഇതിൽ ഉൾപ്പെടും. ഹോമരാസ് പലയിടത്തും അചേതനത്തിൽ ചേതനത്വം ആരോപിച്ചു്, തന്റെ കാവ്യത്തെ അലങ്കരിക്കുന്നുണ്ടു്.[5]

അരിസ്റ്റോട്ടെലെസിന്റെ കാലംമുതല്ക്കു്, ലാക്ഷണികപ്രയോഗം

---

1. Aristotle: Rhetoric Book III Ch- II.
2. ,, ,, ,, Ch- X pp236
3. Rhetoric Book III ch X pp 244 foot note 16 by Theodore Buckley
4. Ibid Book III ch X1 para ll
5. Ibid ,, Para 15 pp 245

See also Stanford, William B. Greek Metaphor Studies in Theory and Practice 1936

Malraux A. The Metamorphosis of Gods

കാവ്യഭാഷയുടെ അനപേക്ഷണീയമായ അംഗമാണെന്നു നിരൂപകന്മാർ കരുതിവരുന്നുണ്ടു്. ആധുനികരായ കാവ്യവിമർശകന്മാർപോലും ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിന്റെ മേന്മ അംഗീകരിക്കുന്നു. കവിതാഘടന വൃത്തസംവിധാനവും ലാക്ഷണികപ്രയോഗവുമാണെന്നുവരെ അവർ പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ടു്[1]. വൃത്തത്തിൽ നിന്നു ശ്രവണസുഖവും, ലാക്ഷണികപ്രയോഗത്തിൽ നിന്നു അർത്ഥസൌന്ദര്യവും സിദ്ധിക്കുന്നു. 'കടത്തിന്റെ കഴുത്തു', 'മേശയുടെ കാലു', 'മനുഷ്യന്റെ തണ്ടു', മുതലായ പല പ്രയോഗങ്ങളും ശ്രോതാവിലുണ്ടാക്കുന്ന അർത്ഥബോധം അതാതിന്റെ ശാബ്ദികമായ അർത്ഥമല്ല. മനുഷ്യന്റെ കഴുത്തു് ശരീരത്തിൽനിന്നു ഇടുങ്ങിയതും വായ്ക്കുതാഴെ, വയററിനുമേലുള്ളതുമാണു്; വായിലൂടെ അകത്തേക്കു കടത്തുന്ന പദാർത്ഥം കഴുത്താകുന്ന കുഴലിൽക്കൂടി കടന്നുചെന്നു് വയററിൽവീഴുന്നു. ഇതേമാതിരി, പ്രതിലോമമായ ക്രിയയും കഴുത്തിൽക്കൂടി നടക്കാറുണ്ടു്. അതുകൊണ്ടു്, സജീവമായ ദേഹത്തോടു കടത്തെ ഉപമിച്ചിട്ടു്, കടത്തിന്റെ കഴുത്തെന്നുപ്രയോഗിച്ചു. മനുഷ്യൻ കാലിന്മേൽനില്ക്കുന്നു. അതുപോലെ മേശ ഏതൊന്നിൽനില്ക്കുന്നുവോ അതിനും കാലെന്നു പേരിട്ടു. മനുഷ്യന്റെ തണ്ടിന്റെ അർത്ഥത്തിനാശ്രയം അല്പം കുടിലമാണു്. 'തണ്ടു്' ഇവിടെ 'ദംഭ'ത്തെ കുറിക്കുന്നു. (തണ്ടു് = ദണ്ഡ്, വടി) അഹങ്കാരിയായ മനുഷ്യൻ തന്റെ വടി പൊക്കി പിടിച്ചുകൊണ്ടു നടക്കും. അവനാണു 'ഉദ്ദണ്ഡൻ' (തണ്ടൻ—ഉദ്ദണ്ഡൻ) ഈപ്രയോഗം ധ്വനിക്കൂടെയാണു്.

രണ്ടർത്ഥമുള്ള (ദ്വ്യർത്ഥക) ശബ്ദങ്ങളുടെ പ്രയോഗസാധുതയും അരിസ്റ്റോട്ടിലും സമ്മതിക്കുന്നുണ്ടു്. സംസ്കൃതഭാഷയിൽ, കാവ്യശാസ്ത്രത്തിലെ പരിഭാഷയായ വ്യഞ്ജനയെന്ന ശബ്ദശക്തിയെയാണു് വ്യംഗ്യാർത്ഥകം (അല്യൂഷൻ) എന്നു പാശ്ചാത്യർ പറയാറുള്ളതു്. വ്യംഗ്യാർത്ഥകമായ 'ശബ്ദയോജന വിശേഷത്തെപ്പററി ലാക്ഷണികപ്രയോഗവുമായി സംശ്ലിഷ്ടമായിട്ടാണു കാണാറുള്ളതു്. 'സ്റ്റോയിക്കു' എന്ന യവന ദാർശനികർ വ്യഞ്ജനയ്ക്കു തുല്യമായ ശബ്ദശക്തി അംഗീകരിക്കുന്നുണ്ടു്. 'തോലെക്കോൻ' എന്നാണതിനു അവർ കൊടുക്കുന്ന സംജ്ഞ. സാധാരണമായി, 'അർത്ഥം' അല്ലെങ്കിൽ 'അഭിവ്യക്തി' എന്നാണീ ശബ്ദം വ്യാഖ്യാനിക്കാറുള്ളതു്. ഷെലർ ഇങ്ങനെ എഴുതുന്നു: "തോലെക്കോൻ വിചാരങ്ങളുടെ സാരമാണു്. വിചാരമെന്ന ശബ്ദം ഇവിടെ സങ്കീർണ്ണമായ അർത്ഥത്തിൽ മാത്രമാണു ഞാൻ പ്രയോഗിക്കുന്നതു്. വിചാരം, അതുമായി ബന്ധമുള്ള, ബാഹ്യപദാർത്ഥങ്ങളിൽനിന്നു ഭിന്നവും, അതോടൊന്നിച്ചു്, അതിന്റെ

---

1. Max Eastman. The Literary Mind in the Age of Sciance (1931) PP. 165

2 I A. Richard. Philosophy of Rhetoric pp 115-119

പ്രകാശനസാധനമായ ശബ്ദത്തിലും അതാതു പ്രകടമാകുന്ന മനശ്ശക്തിയിലും നിന്നു വേറെയുമാകുന്നു"[1] അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ഭാഷ്യകാരനായ 'അമ്മോനിഉസ്' അതിനെപ്പററി ഇപ്രകാരം വിശദീകരിക്കുന്നു: "സ്റ്റോയിക്കു് 'ലെക്കതോൻ' എന്നു പറയാവുന്ന തത്വം മനസ്സിനും ബാഹ്യപദാർത്ഥത്തിനുമിടയ്ക്കു് വർത്തിക്കുന്നു".[2] പ്രതിപാദ്യം, പ്രതിപാദകം, പദാർത്ഥം എന്നീ മൂന്നും അന്യോന്യം സംബന്ധമാണെന്നു സ്റ്റോയിക്കു് വിശ്വസിക്കുന്നു. പ്രതിപാദകം ശബ്ദ (= ഭിരാ)മാണു്; പദാർത്ഥം ബാഹ്യമായ ഉപകരണവും, പ്രതിപാദകതത്വം അഭിവ്യക്തമാകുന്ന വാസ്തവികത (വസ്തു)യുമാകുന്നു. ഇവയിൽ ശബ്ദവും, പദാർത്ഥവും മൂർത്ത (= സരൂപ)മാണു്, 'ലെക്കതോൻ' അമൂർത്ത (= അരൂപ) തത്വമാകുന്നു. മാനവമനസ്സത്തിലെ സംബന്ധമായ സഹജക്രിയകളും, ആകസ്മികമായ പരിസ്ഥിതിനിമിത്തമുണ്ടാകുന്ന മാററങ്ങളും അരിസ്റ്റോട്ടെലെസ് സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, വിചാരതത്വത്തിനും പദാർത്ഥത്തിനുമിടയ്ക്കുള്ള അവസരം നിഷേധിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നതു്. എപ്പിക്യൂറിയൻ തത്വജ്ഞാനികൾക്കും 'ലെക്കതോൻ' സ്വീകാര്യമല്ല. അരിസ്റ്റോട്ടെലെസിന്റെ ലക്ഷണാസിദ്ധാന്തം സൂക്ഷ്മമായി പര്യാലോചിക്കുമ്പോൾ ഈ വിശേഷത വിസ്മരിച്ചുകൂടാ.

ലാക്ഷണികപ്രയോഗവും, സാമാന്യശബ്ദങ്ങളും, സമുചിതമാം വണ്ണം, ഇണക്കിയ പദാവലി, ഒരേ സമയം തന്നെ, പ്രസന്നവും, ഗാംഭീര്യമായിരിക്കുമെന്നു ഗ്രന്ഥത്തിൽ നിർദ്ദേശിക്കുന്നുണ്ടു്. ഈ സന്ദർഭം വിശദമാക്കവേ, അരിസ്റ്റോട്ടെലെസിന്റെ ഭാഷ്യകാരനായ അമ്മോനിഉസ് എഴുതുന്നു: "ശബ്ദങ്ങൾ രണ്ടു നിലയിലാണു് വർത്തിക്കുന്നതു്". ഒന്നു് ശ്രോതാവിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന നില; മററതു് വക്താവു് ശ്രോതാവിനു് ഏതു വസ്തുവിന്റെ ബോധമുളവാക്കുന്നുവോ ആ വസ്തുവിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന നില, ശ്രോതാവിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ ശബ്ദത്തിനു് അതിന്റേതായ വിശിഷ്ടാർത്ഥമുണ്ടു്. അത്തരം ശബ്ദങ്ങൾക്കാണു് കാവ്യത്തോടും, അലങ്കാരശാസ്ത്രത്തോടും ബന്ധമുള്ളതു്". വസ്തുവിൽ ചരിതാർത്ഥമാകുന്ന ബന്ധത്തെ (ശബ്ദത്തിന്റെ) മുഖ്യമായ ഗുണമായി എണ്ണുന്ന നിലയിലുള്ള ശബ്ദങ്ങൾ കേവലം ദർശനശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രയോജനപ്പെടുന്നു.[3] ദാർശനികഭാഷയും കാവ്യഭാഷയും തമ്മിലുള്ള ഭേദമാണിതു്. കാവ്യസത്യവും ഐതിഹാസികസത്യവും വേറെ വേറെയാണെന്നു പറഞ്ഞിരിക്കും പോലെ, കാവ്യഭാഷയും ദാർശനികഭാഷയും ഒന്നല്ലെന്നാണു അരിസ്റ്റോട്ടെലെസിന്റെ മതം. 'കാവ്യകലയെപ്പററി'യിൽ പറയുംപോലെ ഭാഷാചർച്ച 'പ്രഭാഷണകല'യിൽ നിന്നു ഗ്രഹിക്കേണ്ടതാണു്.

1. Stoics, Epicurions and Sceptics pp-91.

2. De Interpretatianale

ഉപസംഹാരം

കാവ്യനിരൂപണത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നവർ അനുസരിക്കേണ്ട തത്ത്വങ്ങളും, മറ്റെല്ലാ കാവ്യങ്ങളെയുമപേക്ഷിച്ചു് നാടകം ശ്രേഷ്ഠമാണെന്നു കരുതുവാനുള്ള ന്യായങ്ങളും എടുത്തു പറയുകയാണു് ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ ശേഷിച്ച ഭാഗം കൊണ്ടു നിർവഹിക്കുന്നതു്. കാവ്യനിർമ്മാണവും കാവ്യാസ്വാദനവും രണ്ടു ഭിന്നവിഷയങ്ങളാകുന്നു. നിരൂപണകലയുടെ അംഗമാണു കാവ്യാസ്വാദനം. അതിനാൽ ആ വിഷയം ഇവിടെ വിവേച്യമാകാവുന്നതല്ല.

II

അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ ജീവചരിത്രം

വടക്കേഗ്രീസ്സിൽ സലോനിക്കായ്ക്കു അല്പം കിഴക്കുമാറി, പഴയ മക്കെദോനിയാ (മാസിഡോണിയാ) രാജ്യത്തിന്റെ സീമാപ്രദേശത്തു്, സ്റ്റാഗിരാ(സ്റ്റാഗിരസ് = സ്റ്റാവ്രോ) എന്ന നഗരത്തിൽ, ക്രി.മു. 384ൽ അരിസ്റ്റോതെലെസ് (അരിസ്റ്റോട്ട്ൽ) ജനിച്ചു. അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ പിതാവായ നിക്കോമാക്കസ് ധനാഢ്യനും, പേർകേട്ട ഭിഷഗ്വരനും, മക്കെദോനിയാരാജാവായ അമ്യന്തസ്‌രണ്ടാമന്റെ കൊട്ടാരംവൈദ്യനും, ഹിപ്പോക്രെതിസ് (ക്രി. മു. 460–357) പ്രസ്ഥാനത്തിൽ നല്ല ഗതിയുള്ള വിദഗ്ദ്ധനുമായിരുന്നു. അനേകവർഷംമുൻപ്, മെസേനിയായിൽനിന്ന് സ്റ്റാഗിരായിൽ കുടിയേറിയവരാണു നിക്കോമാക്കസിന്റെ പൂർവ്വികന്മാർ. അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ അമ്മയുടെ പേരു് ഫൈസ്റ്റിസ് എന്നാണ്. യൂബോയിയാപ്രദേശത്തിൽപെട്ട ഖാൽക്കിസ് നഗരിയിൽനിന്നു വന്ന വംശത്തിലായിരുന്നു ഫൈസ്റ്റിസ് ജനിച്ചതു്. മെസേനിയായും ഖാൽക്കിസും ഇയോനിയൻനഗരങ്ങളാകുന്നു. മാതാവിലും പിതാവിലുംനിന്നു സിദ്ധിച്ച ഗുണമായ ഇയോനിയൻവംശപാരമ്പര്യം അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ വ്യക്തമായി കാണാമായിരുന്നു.

ഫൈസ്റ്റിസ് എന്നു മരിച്ചുവെന്നോ, അരിസ്റ്റോതെലെസ് സ്റ്റാഗിരായിൽ എത്രകാലം കഴിച്ചുകൂട്ടി എന്നോ ജ്ഞാതമല്ല. കുലവൃത്തിയായ ചികിത്സാകലയിൽ പരിശീലനവും, ദർശനാദിയായ വിഷയങ്ങളിൽ പരിജ്ഞാനവും സ്വയംനല്കുവാനായി നിക്കോമാക്കസ് പുത്രനെ ബാല്യത്തിൽതന്നെ മക്കെദോനിയാരാജധാനിയായ പെല്ലായിൽ തന്നോടൊന്നിച്ചു പാർപ്പിച്ചിരുന്നുവെന്നു തീർച്ചയാണ്. വിദ്യാസമ്പാദനത്തിനു പുറമേ, രോഗികളുടെ രോഗചരിത്രം കുറിച്ചെടുക്കുകയും, അതു നോക്കി ചികിത്സാനിശ്ചയിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ജോലികൂടി അരിസ്റ്റോതെലെസ് നിർവഹിച്ചുവന്നു. ജീവശാസ്ത്രത്തിലും, ശരീരവിജ്ഞാനത്തിലും അരിസ്റ്റോതെലെസിനുണ്ടായിരുന്ന വിശേഷമായ പ്രതിപത്തിയുടെ ബീജം ഇവിടെ കണ്ടെത്താവുന്നതാണ്. അതുപോലെ, ഐതിഹാസിക പ്രകൃതിയേയും, വിനിഗമനതർക്കത്തേയും സാധനമാക്കി അദ്ദേഹം ചെയ്യുന്ന വിവേചനരീതി അങ്കുരിച്ചതും ഇക്കാലത്താണെന്നു ഊഹിക്കാം.

അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ പ്രാരംഭിക വിദ്യാഭ്യാസം ഇങ്ങനെ നടക്കവേ, നിക്കോമാക്കസ് പരലോകം പ്രാപിച്ചു. തന്റെ അടുത്തബന്ധുവായ പ്രോക്സെനസിനെ അദ്ദേഹം അരിസ്റ്റോതെലെസിന്റെ രക്ഷകനായി നിയോഗിച്ചിരുന്നു. അക്കാലത്തു് അഥെൻസ് നഗരത്തിന്റെ രാജ

ശക്തി ക്ഷീണിച്ചിരുന്നുവെങ്കിലും, ജ്ഞാനത്തിന്റെയും കലകളുടെയും സർവ്വശ്രേഷ്ഠമായ കേന്ദ്രമെന്ന നിലയിൽ, അതു വിശ്വത്തിലെ അദ്വിതീയമായ ആദർശനഗരം തന്നെയായിരുന്നു. അവിടെ, നഗരപരിധിക്കു പുറത്തായി, സകലജനവന്ദ്യനും ജ്ഞാനവിഖ്യാതിയുമായ പ്ലേതോൻ (പ്ലേറേറാ) അക്കാദമിയെന്ന വിശ്വവിദ്യാലയം നടത്തിപ്പോന്നു. പ്ലേതോന്റെ ശ്രദ്ധാലുവായിരുന്ന പ്രോക്സേനസ് ക്രി. മു: 367–ൽ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിനെ അക്കാദമിയിൽ പ്രവേശിപ്പിച്ചു.

തത്വജ്ഞാനികളായ രാജ്യതന്ത്രജ്ഞന്മാരെ തയ്യാറാക്കുവാൻവേണ്ടി ക്രി. മു: 387–ൽ സ്ഥാപിച്ച അക്കാദമി ക്രമേണ വളർന്ന്, ഇരുപതു വർഷത്തിനുള്ളിൽ, ജ്ഞാനവിജ്ഞാനങ്ങളുടെ എല്ലാവിഭാഗങ്ങളിലും നിഷ്കൃഷ്ടമായ അദ്ധ്യയനാദ്ധ്യാപനവും, മൌലികമായ ഗവേഷണവും നടത്തുന്ന ആചാര്യകുലമായി രൂപം കൊണ്ടു. നാട്യസൌന്ദര്യവും സാധാരണന്മാർക്കുപോലും സുഗ്രഹമാംവിധം ലാളിത്യവും, കാവ്യലാവണ്യവും തികഞ്ഞ തത്വജ്ഞാനസംവാദങ്ങൾ അവിടെവെച്ചാണ് പ്ലേതോൻ രചിച്ചതു്. അന്നു പ്ലേതോന്റെ വയസ്സ് അറുപതായിരുന്നു. എങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിൽ പ്രകടമായിരുന്ന ഊർജ്ജസ്വലതയും, ഉത്സാഹവും, ആദർശനിഷ്ഠയും വിസ്മയമൂകരാക്കുമാറു്, പ്രചണ്ഡവും അദമ്യവുമായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിനു അപ്പോൾ വയസ്സ് പതിനേഴേ ആയുള്ളു. പ്രഗത്ഭമതിയും, പരിശ്രമിയും, ജിജ്ഞാസുവുമായ ശിഷ്യൻ അചിരേണ ഗുരുവിന്റെ പ്രീതിഭാജനമായി. പ്ലേതോന്റെ ചരമംവരെ (ക്രി.മു: 347), ഇരുപതുവർഷം, അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് അക്കാദമിയിൽ വസിച്ചു. ആരംഭത്തിൽ വെറും വിദ്യാർത്ഥിയായിരുന്ന അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പിന്നീട് പ്ലേതോന്റെ സഹകാരിയായ അദ്ധ്യാപകനും ലേഖകനുമായി ഉയർന്നിട്ട് "അക്കാദമിയുടെ മസ്തിഷ്കം"മെന്ന പ്രസിദ്ധിനേടി. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ആദിമരചനകൾ ഗുരുവിന്റേവ പോലെ സംവാദാത്മകമായിരുന്നു [1]

പ്ലേതോൻ എഴുപതാം വയസിൽ മരിച്ചു. അന്നു അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ വയസ്സ് മുപ്പത്തേഴായിരുന്നു. പ്ലേതോന്റെ മരണം കഴിഞ്ഞയുടൻ, അക്കാദമിയുടെ ആചാര്യനായി സ്യൂസിപ്പസിനെ തിരഞ്ഞെടുത്തു. ഈ തിരഞ്ഞെടുപ്പ് അരിസ്റ്റോട്ടലെസിനും, മററു ചില സദസ്യർക്കും തൃപ്തികരമായില്ല. മക്കെഡോനിയാരാജാവായ ഫിലിപ്പിന്റെ സാമ്രാജ്യലോലുപതാ നിമിത്തം അഥെൻസ് നഗരത്തിലെ അന്തരീക്ഷം മക്കെഡോനിയാക്കാർക്കു പ്രതികൂലമായ്‌വരുന്ന കാലമായിരുന്നു അതു്. രണ്ടു

1. അവ നഷ്ടപ്പെട്ടുപോയി. മററു ചില പ്രാചീനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഉദ്ധൃതമായ അംശങ്ങൾ തെരിപിടിച്ചു സംഗ്രഹിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോക്കുക.- In Greek-Aristotelis Fragmenta, Coll. Valentinus Rose, Teubner Leipzig 1886. In English Vol XII of the Oxford translation of Aristotle, Select Fragments, Sir David Ross. Oxford, Clarendon Press 1952

കൊണ്ടും കുറച്ചു നാളത്തേക്ക് അഥെൻസു വിടുന്നതു നല്ലതാണെന്നു അരിസ്റ്റോട്ടിലിസിനു തോന്നി. ഫിലിപ്പ് സ്റ്റാഗിറാനഗരം ആക്രമിച്ച് നശിപ്പിച്ചതിനാൽ, അരിസ്റ്റോട്ടിലിസിനു സ്വന്തം നാട്ടിലേക്കു പോകാൻ തരമില്ലാതെയുമായി. പ്ലേറ്റോവിൻറെ അനുയായികളായ എരാസ്റ്റസും, കൊരിസ്കസും പേർഷ്യയുടെ പടിഞ്ഞാറെ തീരത്തു്, അസ്സോസിൽ, അക്കാദമിയുടെ ഒരു ശാഖ നടത്തുന്നവരായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിലിസ് തൻറെ സഹാദ്ധ്യായിയായ ക്സെനോക്രാറ്റസുമൊന്നിച്ച്, ക്രി. മു. 347-ൽ അവിടെയെത്തി. അർതാണേയസ് പ്രദേശത്തിൻറെ രാജധാനിയാണ് അസ്സോസ്. അർതാണേയസ് രാജാവായ ഹർമേജിയാസിൻറെ സഹായവും ഈ വിദ്യാലയത്തിനു ലഭിച്ചിരുന്നു. ദാസകുലത്തിൽ പിറന്ന്, തൻറെ നിരന്തരപരിശ്രമവും ബുദ്ധിസാമർത്ഥ്യവും കൊണ്ടു രാജാവായിത്തീർന്ന ഭാഗ്യശാലിയാണ് ഹർമേജിയാസ്. തൻറെ രാജ്യത്തിനു ഒരു നല്ല ഭരണഘടനയുണ്ടാക്കണമെന്നു അദ്ദേഹം പ്ലേറ്റോനോടു അഭ്യർത്ഥിച്ചിരുന്നു. അതിനാൽ പ്ലേറ്റോവിൻറെ ശിഷ്യന്മാരിൽ സർവശ്രേഷ്ഠനാണെന്ന്, ഗ്രീക്കദേശം മുഴുവൻ പ്രഖ്യാതനായ് കഴിഞ്ഞ അരിസ്റ്റോട്ടിലിസിനെ ഹർമേജിയാസ് ബഹുമാനപുരസ്സരം സ്വീകരിക്കയും സ്വയം വിദ്യാലയത്തിൻറെ സദസ്യനാകയും ചെയ്തു. അസ്സോസ്സിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിലിസ് മൂന്നു കൊല്ലം (ക്രി. മു. 347–344) പാർത്തു.

പേർഷ്യാ വിജയകാംക്ഷിയായ ഫിലിപ്പുമായി ഹർമേജിയാസ് സമ്പർക്കം പുലർത്തുന്നുവെന്നറിഞ്ഞ പേർഷ്യക്കാർ അസ്സോസ് വളഞ്ഞു. ഹർമേജിയാസിനെ ഒരു പേർഷ്യൻ സേനാനി ചതിച്ചു ബന്ധനസ്ഥനാക്കി, സൂസായിലേക്കു കൊണ്ടുപോയി കൊന്നു (ക്രി. മു. 341), അരിസ്റ്റോട്ടിലിസും, കൂട്ടുകാരും ലെസ്ബോസ് ദ്വീപിലെ മിതലെസിലേക്കു ഒളിച്ചോടി. ഹർമേജിയാസിൻറെ വളർത്തുമകളും, ഭാഗിനേയിയുമായ പീഥിയാസും അവരെ അനുഗമിച്ചു. മിതലെസിലെ ഥിയോഫ്രാസ്റ്റസ്, അക്കാദമിയിലെ പഴയ സതീർത്ഥ്യനായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടിലിസിനും കൂട്ടർക്കും സമുചിതമായ വാസസൌകര്യങ്ങൾ അദ്ദേഹമാണ് ഏർപ്പാടു ചെയ്തതു്. രണ്ടുകൊല്ലം (ക്രി. മു. 344–342) അരിസ്റ്റോട്ടിലിസ് അവിടെ വസിച്ചു. അവിടെ വെച്ച് പീഥിയാസിനെ അദ്ദേഹം മുറപോലെ വേട്ടു. പീഥിയാസിൽ അരിസ്റ്റോട്ടിലിസിനു ഒരു പുത്രി ജനിച്ചു.

മാക്കഡോണിയാരാജാവായ ഫിലിപ്പ് അപ്പോഴേക്കും മുഴുവൻ ഗ്രീക്കദേശത്തിൻറെ മേൽക്കോയ്മയാസ്വദിച്ചിരുന്നു. പ്രസിദ്ധനായ അലക്സാണ്ടർ ഫിലിപ്പിൻറെ പുത്രനാണ്. പുത്രൻറെ വിദ്യാഭ്യാസം സഫലമായി നിർവ്വഹിക്കാനാഗ്രഹിച്ച ഫിലിപ്പ് അരിസ്റ്റോട്ടിലിസിനെ പെല്ലായിലേക്കു ക്ഷണിച്ചു. ആറുകൊല്ലം—അലക്സാണ്ടരുടെ പതിമൂന്നാംവയസ്സുമുതൽ പത്തൊമ്പതാംവയസ്സുവരെ— (ക്രി. മു. 342–336) അരിസ്റ്റോട്ടിലിസ് പെല്ലായിൽ പാർത്തു. ഇക്കാലത്തു് അലക്സാണ്ടർക്കുവേണ്ടി, അദ്ദേഹം "ഏകാധിപത്യം" "ഉപനിവേശങ്ങൾ" എന്ന രണ്ടു രാജനീതിഗ്രന്ഥങ്ങളും, "ഹോമരസിൻറെ ഇലിയാദിന്മേൽ ടിപ്പണി" എന്ന സാഹി

ത്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥവുമെഴുതി. പെല്ലായിൽവസിച്ചപ്പോൾ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ വലിയ നേട്ടം അന്തിപാതെരുടെ മൈത്രിയായിരുന്നു. പില്ക്കാലത്തു ഏഷ്യാവിജയത്തിനു പുറപ്പെട്ട അലക്സാണ്ടർ, തനിക്കുപകരം ഗ്രീക്കദേശം ഭരിക്കാൻ നിയോഗിച്ചതു് അന്തിപാതെരെയാണു്. അങ്ങനെ അന്തിപാതെർ ഗ്രീസ്സിലെ സർവ്വോപരി മാന്യവ്യക്തിയായിതീർന്നു.

ഫിലിപ്പ് ക്രി. മു. 336–ൽ മരിച്ചു; അലക്സാണ്ടർ രാജാവായി. ഇതിനിടയ്ക്കു പിഥിയാസും മരിച്ചു. അനന്തരം സ്റ്റാഗിരാക്കാരിയായ ഹെർപിലിസിനെ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് തൻെറ സഹചാരിണിയാക്കി. അവളിൽ അദ്ദേഹത്തിനു ഒരു മകൻ പിറന്നു. അയാൾക്ക നിക്കോമാഖസ് എന്നു പേരിട്ടു. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ കുറിപ്പുകൾക്ക ഗ്രന്ഥരൂപം കൊടുക്കുന്ന യത്നത്തിൽ അയാൾ ഗണ്യമായ പങ്കു വഹിച്ചു. നിക്കോമാഖസ് യൌവ്വനത്തിൽ തന്നെ ഇതിയടഞ്ഞുവെന്നാണു് കേൾവി.

അഥെൻസിൽ മടങ്ങി ചെല്ലാനുള്ള തീവ്രമായ വാഞ്ഛ സദാ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിനെ വ്യാകുലപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. അലക്സാണ്ടർ രാജാധികാരം ലഭിച്ചയുടൻ (ക്രി. മു. 336–ൽ) അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് അഥെൻസിലേക്ക പോയി. അപ്പോൾ അക്കാദമിയുടെ ആചാര്യപീഠത്തിൽ അദ്ദേഹം കണ്ടതു്, പന്ത്രണ്ടുവർഷം മുമ്പു് തന്നെ അസ്സോസിലേക്ക അനുഗമിച്ച ക്സെനോക്രറ്റസിനെയാണു്. ഇരുവരും മിത്രങ്ങളായിരുന്നുവെങ്കിലും സിദ്ധാന്തപരമായി അന്യോന്യം യോജിച്ചിരുന്നില്ല. അതിനാൽ മക്കെദോനിയായിലെ അന്തിപാതെരുടെ സാഹായ്യം തേടികൊണ്ടു്, അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് നഗരത്തിനു വെളിക്കു്, വടക്കുകിഴക്കു നീങ്ങി സ്ഥിതി ചെയ്യുന്ന അപ്പോളൊ ഉപനഗരിയിലെ ലീകെയസ് ദേവാലയത്തിൽ, ഒരു പുതിയ ഗുരുകുലം തുറന്നു. ദേവാലയത്തിൻെറ പേരിൽ ജ്ഞാതമായതിനാൽ, അതിനു് ലീകെയസ് (ലീകെയം) വിദ്യാലയമെന്നു പേരുണ്ടായി. അവിടെ വിശാലമായ ഒരു നടപ്പന്തലുണ്ടായിരുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് ദർശനാദിവിഷയങ്ങൾ അതിലാണു പഠിപ്പിച്ചുപോന്നതു്. "പെരിപെററൊസ്"* എന്ന ശബ്ദം ഗ്രീക്കഭാഷയിൽ നടപ്പന്തലിനെ കുറിക്കുന്നു. അരിസ്റ്റോട്ടലെസിൻെറ ദർശനപദ്ധതിക്ക ഈ സാഹചര്യത്തിലാണു് "പെരിപെററററിക"** (പര്യടക) പ്രസ്ഥാനമെന്ന പേരുണ്ടായതു്. അദ്ദേഹം പതിമൂന്നു വർഷം (ക്രി. മു. 335-322) ലീകെയം ഗുരുകുലത്തിൻെറ ആചാര്യനായിരുന്നു. അക്കാലത്തു് ശിഷ്യന്മാരെ പഠിപ്പിക്കുവാനും, വിദ്യാന്മാരുടെ ആഗ്രഹപ്രകാരം പ്രഭാഷണം നൽകാനുമായി, അപ്പഴപ്പോൾ തയാറാക്കിയ കുറിപ്പുകളാണു് ഇന്നു നമുക്ക ലഭിച്ചിരിക്കുന്ന വിശാലമായ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് വാങ്മയം.

അലക്സാണ്ടർ ക്രി. മു. 323–ൽ മരിച്ചു. അതറിഞ്ഞ അഥെൻസ്‌വാസികൾ സ്വാതന്ത്ര്യം വീണ്ടെടുക്കാൻ വിപ്ലവം തുടങ്ങി. പ്രക്ഷുബ്ധമായ ആ അന്തരീക്ഷം പലപ്പോഴും വിദേശീയരായ അപരാധാരോപണങ്ങൾ കൊണ്ടു മുഖരിതമായി; മക്കെദോനിയായിൽ നിന്നു്, സഹായം

പററിയവരെ രാജ്യദ്രോഹികളെന്നും, ശത്രുപക്ഷത്തിൽ ചേൎന്നവരെന്നും പഴിച്ചു. അനുകൂലമല്ലാത്ത അവിടം വിട്ടൊഴിയുവാൻ നിൎബ്ബന്ധിതനായ അരിസ്റ്റോട്ടലെസ്, ഏതാനും ശിഷ്യന്മാരൊരുമിച്ചു്, തന്റെ മാതാവിന്റെ നാടായ ഖാൽക്കിസ് നഗരത്തിലേക്കു പോയി. ഇതിനിടയ്ക്കു്, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശത്രുക്കൾ അദ്ദേഹത്തിനു വിരുദ്ധമായി കുററപത്രം തയ്യാറാക്കി അഥൻസ് പൌരസഭയ്ക്കു സമൎപ്പിച്ചു. അതിനു സമാധാനം നൽകും മുമ്പുതന്നെ, ക്രി. 322-ൽ, 62-ാം വയസ്സിൽ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ഇഹജീവിതം അവസാനിച്ചു.

അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ ആകൃതിയെപ്പററി വിശ്വസിക്കത്തക്ക അറിവില്ല. കേട്ടുകേൾവിയെ ആശ്രയിച്ചു് തയ്യാറാക്കിയ ഒരു ചിത്രമുണ്ടു്. കൃശമായ ദേഹം, കഷണ്ടി വീണ തല, ചെറിയ കണ്ണുകൾ, ആകൎഷകമായ രൂപം ഇവയാണു് അതിൽ കാണുന്നതു്. ഹാസ്യമയവും, പ്രസന്നവുമായ സംഭാഷണചാതുൎയ്യവും, ലോലവും ഇടറിയതുമായ സ്വരവും അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശേഷതയാണു്. ഉച്ചാരണത്തിൽ 'ര'കാരം 'ല'കാരമായി മാറുന്ന പതിവു് അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്നുവത്രെ. ആകൎഷണീയമായ വസ്ത്രധാരണവും, കൈവിരൽ നിറയെ മോതിരമണിയുകയും അദ്ദേഹത്തിനു പ്രിയമായിരുന്നുവെന്നു പഴമക്കാർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. പൊതുവെ ഒരു 'ആഢ്യ'നായിരുന്നു. എപ്പോഴും ധനവാന്മാരായ മിത്രങ്ങളും, സഹായികളും കിട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്നതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിനു ദാരിദ്ര്യദുഃഖം അനുഭവിക്കേണ്ടിവന്നിട്ടില്ല. അദ്ദേഹം സ്വഭാവേന ഭീരുവും, പലായനശീലനും, നിശ്ചയദാൎഢ്യമില്ലാത്തവനുമാകാൻ ഹേതു അതായിരിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു.

അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് രചിച്ച പുസ്തകങ്ങൾ നാനൂറാണെന്നു് പഴയ പട്ടികകളിൽ കാണുന്നു. ദാൎശനികരുടെ ജീവചരിത്രമെഴുതിയ ദിയോഗെനെസ്സ് ലായെൎതിയസ്സ്, (ക്രി: മു: മൂന്നാംശതകം), ആന്ദ്രോനികസ്, ഹൎമിപ്പസ്സ് (ക്രി: മു: 200 ?) എന്ന മൂന്നു പ്രാചീനന്മാർ വെവ്വേറെ പട്ടിക തയ്യാറാക്കിയിട്ടുണ്ടു്. മൂന്നും താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പല കൃതികളും കാലഗഹ്വരത്തിൽ അകപ്പെട്ടു ലോപിച്ചുപോയെന്നു മനസ്സിലാകും.

അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ രണ്ടു സാഹിത്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥമാണു ഇന്നു കാണുന്നതു്. ഒന്നു്, തെഖ്നെസ് രെതൊരികെസ് (പ്രഭാഷണകല); മറെറാന്നു്, പെരി പൊയിതികെസ് (കാവ്യകലയെപ്പററി). രെതൊരികെ പ്രോസ്അലക്സാന്ദ്രോൻ (അലക്സാണ്ടൎക്കായുള്ള ഒരു പ്രഭാഷണം) എന്ന പേരിൽ മൂന്നാമതൊരു പുസ്തകംകൂടി സാഹിത്യശാസ്ത്രപരമായി അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ പേരിൽ കണ്ടിട്ടുണ്ടു്. എന്നാൽ അതു് യഥാൎത്ഥത്തിൽ അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ കൃതിയാണെന്നു കരുതുവാൻ പൎയ്യാപ്തമായ തെളിവു ലഭിക്കുന്നില്ല.

III

ഗ്രീക്കസാഹിത്യം: അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിനുമുമ്പ്

ഗ്രീക്കസാഹിത്യത്തിന്റെ സൎവ്വാംഗീണമായ അദ്ധ്യയനവും അതിന്റെ ഐതിഹാസികമായ നിരീക്ഷണവും കാവ്യകലയെപ്പററി എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിന്റെ പുറകിൽ നിഹിതമാണ്. അതിനെ ആധാരമാക്കിക്കൊണ്ട്, വിനിഗമനപദ്ധതിയനുസരിച്ച്, കാവ്യപ്രഭേദങ്ങൾ വിവേചിക്കുകയാണ് അരിസ്റ്റോട്ടിലെസ്സ് ചെയ്യുന്നത്. ഗ്രീക്കമാനസത്തിന്റെ മുഖ്യമായ വിശേഷത വസ്തുക്കളുടെ പൂർണ്ണതാബോധമാണെന്നു പറയാം. പൂർണ്ണതയും, ഏകത്വവും ഒന്നല്ല. പൂർണ്ണതയിൽ നിക്ഷേപിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാവം സൎവ്വാംഗവിശിഷ്ടമായ തികവാകുന്നു. എങ്കിലും, പൂർണ്ണതയുടെ പ്രായോഗികമായ അർത്ഥം അപ്രാചീനമാനസത്തിനു സുഗ്രഹമാകണമെങ്കിൽ ഓരോ അംശത്തെയും വേർപെടുത്തി, പരീക്ഷിച്ച്, വർഗ്ഗങ്ങളായി തിരിച്ച് നിർവചിക്കേണ്ടിവരും. അതാണ് പരമാർത്ഥത്തിൽനിന്ന് വ്യവഹാരത്തിലേയ്ക്കുള്ള പരിവർത്തനം. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ വ്യാവഹാരികമായ സരണി ഇതാണെന്നു പണ്ഡിതന്മാർ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

ഗ്രീക്കസാഹിത്യത്തിന്റെ ഉദയം അജ്ഞാതമായ കാലത്തിൽ മറഞ്ഞുകിടക്കുന്നു. ഓർഫെസ്സും, ലിനസ്സും, മുസേയൂസ്സും ആദിമഗാഥകൾ പാടിയെന്നാണ് ഐതിഹ്യം. എന്നാൽ പ്രാചീനകാലത്തുപോലും, അവ ആരെങ്കിലും നേരിട്ടു കേട്ടതായി രേഖയില്ല. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പ് ആറാം ശതകത്തിൽ 'ഓർഫെസ്സുമതം' പ്രചരിച്ചതായും, അന്ന ഓർഫെസ്സു പുരോഹിതവർഗ്ഗം പരമ്പരാഗതമായ ഓർഫെസ്സു ഗാഥകൾ പാടിപ്പോന്നുവെന്നും കേൾവിയുണ്ട്. ആ ഗാഥകൾ പുനർജ്ജന്മസൂചകങ്ങളും ബ്രഹ്മവാദപരവുമാണെന്ന് ഉപലബ്ധമായ അംശങ്ങളിൽ നിന്നു മനസ്സിലാകുന്നു.[1] മററു ഇരുവരുടെയും ഗാഥകൾ രഹസ്യാത്മകങ്ങളാണെന്നു അറിവുള്ളവർ ഊഹിച്ചിട്ടുണ്ട്.[2] ജീവിതത്തിന്റെ അജ്ഞാതമായ ഭാവി കൂടുതൽ ആനന്ദസന്ദായകമാണെന്നോ പിന്നീടു ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ആ പാട്ടുകളിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്! ജ്ഞാതമായ ഗ്രീക്കസാഹിത്യം ഹോമെരസി (ഹോമർ) ൽ നിന്നാണ് ആരംഭിക്കുന്നത്. ഹെരൊദൊതൂസ് (ക്രി.മു. 482–425) എന്ന ഗ്രീക്ക ഇതിഹാസകാരന്റെ അഭിപ്രായത്തിൽ, ഹോമെരസ് ഗ്രീക്കവർഗ്ഗത്തിനായി ദേവതകളുടെ ക

1. Abel's Hymni PP. 144 (ഓർഫിക് തിയഗണികൾ')
2. ഉപനിഷത്തുക്കളിലെ ബ്രഹ്മതത്ത്വജ്ഞാനംപോലെ.

തലമുറ സൃഷ്ടിക്കയും, അവയ്ക്കു വേറെ വേറെ പേരിടുകയും, ഓരോ ദേവതയുടെയും കർത്തവ്യം നിശ്ചയിക്കയും, അവയുടെ രൂപം ചിത്രീകരിക്കയും ചെയ്തു.[1] അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ നിരീക്ഷണം ഇവിടെ നിന്നു തുടങ്ങുന്നു. ഹോമറിനു മുമ്പുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു പറയുന്ന വാങ്മയം സാഹിത്യബാഹ്യ (മതപര)മാണെന്നു കരുതാം. അരിസ്റ്റോട്ടിലെസിന്റെ അന്വേഷണത്തിനും, അദ്ധ്യയനത്തിനും വിഷയമായ വാങ്മയം രണ്ടു കലാവധിയിൽ അടങ്ങുന്നു: ഒന്നു യവന (ഇയോനിയ) കാലം. ക്രി. മു. 1000 മുതല്ക്കു ക്രി. മു. അഞ്ചാം നൂററാണ്ടുവരെയാണു യവനകാലത്തിന്റെ അവധി. രണ്ടാമത്തേതു്, അട്ടിക് (അഥെൻസ്) കാലം ക്രി. മു. 470 മുതൽ ക്രി. മു. നാലാം നൂററാണ്ടിന്റെ അന്തംവരെയാണു് ഇതിന്റെ ദൈർഘ്യം. പിന്നീടത്തെ അലക്സാണ്ഡ്റിയൻ, യവനറോമാ ബിസാൻറയിൻ എന്നീ മൂന്നു കലാവിഭാഗങ്ങളും തത്കാലം വിശേഷമായ പരിഗണന അർഹിക്കുന്നില്ല.[2]

ഗ്രീക്കു എന്നറിയുന്ന വർഗ്ഗത്തിന്റെ പഴയപേരു് 'ഹെലെനസ്' എന്നാണു്. ആ വർഗം അധിവസിക്കുന്ന നാടിന്റെ പേരാണു് 'ഹെലാസ്'. ഗ്രീക്ക എന്നും ഗ്രീസെന്നും അവയ്ക്കുപേരിട്ടതു റോമക്കാരാണു്. ആ നാട്ടിനെ 'യൂനാൻ' എന്നും, അന്നാട്ടാരെ 'യൂനാനി' എന്നും അറബികൾ വിളിച്ചുവന്നു. ഭാരതീയർ അവരെ 'യവന'ശബ്ദംകൊണ്ടാണു കുറിച്ചുപോന്നതു്. യവനശബ്ദം ഭാരതത്തിൽനിന്നും പടിഞ്ഞാറോട്ടു സഞ്ചരിക്കവെ മുറയ്ക്കു് 'യൂനാനെ'ന്നും, 'ഇയോനിയ'എന്നും മാറിയെന്നു ഭാഷാവികാരശാസ്ത്രപ്രകാരം പറയാം. മഹാഭാരതത്തിലും,[3] പാണിനീയ[4]ത്തിലും, അശോകന്റെ ശിലാരേഖയിലും[5] യവനശബ്ദമുണ്ടു്. സംസ്കൃതത്തിനും, ഗ്രീക്കിനും തമ്മിൽ വിസ്മയകരമായ സമാനത സ്പഷ്ടമായികാണുന്നുണ്ടു്. രണ്ടിന്റെയും തുലനാത്മകമായ അദ്ധ്യയനമാണു് ആധുനിക ഭാഷാശാസ്ത്രത്തിന്റെ ഉറവിടം. ഭാഷകളുടെ സമാനതയെ ആധാരമാക്കി പരിശോധിച്ചാൽ ഭാരതം, ഇറാൻ, ഹിത്തൈത്, ഇയോനിയാ ഇവ തുടർന്നു കിടക്കുന്ന ഒററ ഭൂഭാഗവും, ആവാസവുമാണെന്നു തോന്നാതിരിക്കയില്ല. ഹെലെനാസ്‌വർഗം പ്രാചീന കാലത്തു് ചെറു ഏഷ്യയുടെ പടിഞ്ഞാറൻ കടൽകരയിലും, അതിനടു

1. Historie : II. 53.
2. ഈ മൂന്നും അപകർഷകാലമാകുന്നു.
3. ശാന്തിപർവ്വം. 64.18. സഭാപർവ്വം. 61.6, 4.81., 4.21. ശാന്തി. 101.5. വനപർവ്വം 12.88.
4. പാണിനീയാഷ്ടകം. 4.149 (വാർത്തികം) 4.2.54, ഗണപാഠം. മഹാഭാഷ്യം 3.2.111.
5. ഗിർനാർ ത്രയോദശശിലാരേഖ.

[യവനവർഗം ഭാരതത്തിൽനിന്നു പടിഞ്ഞാറോട്ടു പോയി എന്നും ക്രമേണ സംകരംമൂലം സ്വതന്ത്രവർഗമായെന്നും വന്നു കൂടെ?]

ത്തു ചിതറിക്കിടക്കുന്ന ദ്വീപുകളിലും, അതിന്റെ മറുകരയിലും പാർത്തിരുന്നു. പിന്നീട് പടിഞ്ഞാറോട്ടും തെക്കോട്ടും വ്യാപിച്ച്, അവിടവിടെ ആവാസങ്ങൾ സ്ഥാപിച്ചു; ക്രമേണ ഭൂമദ്ധ്യസാഗരത്തിനു ചുററും അങ്ങുമിങ്ങുമായി പാർപ്പിടങ്ങൾ ഉറപ്പിച്ചു.

ഈ വർഗത്തിന്റെ പുരാതനമായ വാങ്മയം ഇയോനിയാ പ്രദേശത്തു നിർമ്മിതമായി. ഇയോനിയൻ (യവന) സാഹിത്യത്തിലെ വാല്മീകിയാണ് ഹോമെറസ് (ഹോമർ). ഈലിയദ്, ഓദ്യസ്സെഇയ എന്ന രണ്ടു മഹാകാവ്യങ്ങളും ഏതാനും സ്തോത്രങ്ങളും അദ്ദേഹം എഴുതി. വേറെയും ചിലതൊക്കെ അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്, എന്നാൽ അവ ഇന്നു കിട്ടുന്നില്ല. ഹോമെറസ് ജന്മനാ അന്ധനായിരുന്നു. ഹോമെറസ്സിന്റെ മഹാകാവ്യങ്ങളുടെ ഇന്നത്തെ രൂപം ക്രി. മു. എട്ടാംശതകത്തിനു മുൻപുതന്നെ ഉപലബ്ധമായിരുന്നു. ഹെമെറസിന്റെ കാലം ക്രി. മു. 1000നു അടുത്താണെന്നു അനുമാനിച്ചിട്ടുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കാലത്തിനുമുമ്പും മഹാകാവ്യങ്ങളുണ്ടായിരുന്നുവെന്നും, ആ പ്രസ്ഥാനം അന്നു വളർന്നു കഴിഞ്ഞിരുന്നുവെന്നും, അവ ഈലിയദിന്റെയും ഒഡിസിയുടെയും കാവ്യസൌഷ്ഠവത്തിന്റെ മുമ്പിൽ നില്പാൻ കെല്പില്ലാതെ ഇരുളിൽ മറഞ്ഞുപോയെന്നും വിദ്വാന്മാർ പറയുന്നു. അവയുടെ ലുപ്താവശിഷ്ടങ്ങൾ കിട്ടിയിട്ടുണ്ട്.[1] അവയിൽ മുഖ്യം 'ഥേബാ ഇസ്' ആണെന്നതോന്നുന്നു. ഈലിയദിലെ കഥയ്ക്കു രാമായണവുമായി ചില സമാനതകളുണ്ട്. ഒഡീസിയസ് എന്ന കൌശലശാലിയായ യോദ്ധാവിന്റെ പരാക്രമങ്ങളാണ് ഒദ്യസ്സെഇയയിലെ വസ്തുവിഷയം. ഈ മഹാകാവ്യങ്ങൾ മുഖ്യമായാ യവന (ഇയോനിയ) ഭാഷയിൽ രചിതമാണെന്നു ഓർമിരിക്കേണ്ടതാണ്. എങ്കിലും, അവയിൽ ഗ്രീക്കുഭാഷയുടെ വിവിധമായ പ്രാദേശിക പ്രയോഗങ്ങളും ദുർലഭമല്ല.[2] മഹാകാവ്യത്തിന്റെ സർവ്വോത്തമമായ മാതൃകയാണിവയെന്നു യൂറോപ്പുകാർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഹോമെറസിന്റെ ഹാസ്യകാവ്യത്തെപ്പററി അരിസ്റ്റോട്ടെലെസ് സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. ദേവതകളെ സ്തുതിക്കുന്നവയാണ മററു കൃതികൾ. മഹാകാവ്യത്തിനുശേഷം രചിച്ചവയാണവ.

ഗ്രീക്കുവർഗത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ ഈലിയദും ഓദ്യസ്സെഇയയും ധർമശാസ്ത്രംപോലെ പവിത്രവും, പ്രാമാണികവും, ആരാധ്യവുമായിരുന്നു. ഇവ രണ്ടും, ഗ്രീക്കുവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ആധാരശിലയായി അനേകം നൂററാണ്ടുകൾവരെ, ആദൃതമായ്വന്നു. ഹോമെറസ്കവിതകൾ പാഠകവും, അവയെ വ്യാഖ്യാനിച്ചു കേൾപ്പിക്കയും ചിലരുടെ തൊഴിലായിരുന്നു. പ്ലാതോൻ തന്റെ 'ഇഓൻ' എന്ന സംവാദത്തിൽ അതക്കാരെ സുന്ദരമായ ഭാഷയിൽ ചിത്രീകരിക്കുന്നുണ്ട്. ആ ചപലപരമോ

1. Gilbert Murray. Rise of Greek Epic (1911)
2. Richard John Cunliffe. A Lexicon of Homeric Dialect നോക്കുക.

രാജ്യതന്ത്രപരമോ, മതപരമോ മററു വിഷയങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചതോ ആയ ഏതു നിർണ്ണയത്തിനും പ്രമാണമായി ഹോമറസിൻെറ കവിത ഉദ്ധരിക്കാവുന്നതാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ, ഗ്രീക്കവർഗ്ഗത്തിൻെറ അനേകം നീണ്ട തലമുറകൾവരെ, സർവ്വപ്രകാരേണ, ഗ്രീസിലെ വേദമായിരുന്നു ഹോമറസ് മഹാകാവ്യങ്ങൾ.

ഹോമറസ് കഴിഞ്ഞു് പേർകേട്ട കവി ഹെസിയോദാസ് (ഹീസിയഡ്) ആയിരുന്നു. "വേലയും നാളും" (എർഗാ കൈ ഹെമെരൈ), "ദേവജനനം" (തിയഗണി) എന്നീ രണ്ടു കാവ്യം ഹെസിയദാസ് രചിച്ചു. രണ്ടാമത്തേതു് ഹെസിയോദാസിൻെറ കൃതിയല്ലെന്നു ചിലർ പറയുന്നു. ഈ കവി ഹോമറസിൻെറ സമകാലീനനും പ്രതിദ്വന്ദ്വിയുമായിരുന്നെന്ന് ഒരു ഐതിഹ്യമുണ്ട്. അതു വിശ്വസിക്കത്തക്കതല്ല. രണ്ടു മഹാകവികളുടേയും ജീവിതകാലത്തിൽ ഇരുനൂറുകൊല്ലങ്ങളുടെ വിടവുണ്ടെന്നു കണക്കാക്കിയിട്ടുണ്ട്. കൃഷിക്കാരുടെ ജീവിതമാണ് 'വേലയും നാളു'മെന്നതിലെ വർണ്ണ്യവിഷയം. ഇതിൽ കവിയുടെ വ്യക്തിത്വം ആദ്യന്തം പ്രകാശിക്കുന്നുണ്ട്. സ്വാരസ്യവും വിസ്മയകരമായ പാടവത്തോടെ കവി ചിത്രീകരിക്കുന്നു. കൃഷിക്കാരൻെറ വ്യാവഹാരികമൊഴിയുമായി കലർത്തിയ ആഹ്ലാദജനകമായ കഥാനകങ്ങൾ കൌശലപൂർണ്ണവും, സജീവവുമായ കലാരൂപത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കുവാൻ ഹെസിയോദാസിനുള്ള വൈദഗ്ദ്ധ്യം അതുല്യം തന്നെ. പ്രഭാവമുളവാക്കാൻ തക്ക വർണ്ണനയാണ് അദ്ദേഹത്തിൻേറതു്. അന്യായികളേയും, അധർമ്മികളേയും ശിക്ഷിക്കുവാൻ തയ്യാറുള്ള ദേവാധിദേവൻ മൂവായിരം കിങ്കരന്മാരോടൊന്നിച്ചു മനുഷ്യരെ സദാ നോക്കിക്കൊണ്ടിരിക്കയാണെന്നു കവിക്കറിയാം.

'ദേവജനനം' പൌരാണികരീതിയിലെ ഉപാഖ്യാനമാണ്. പ്രാകൃതന്മാരായ മതങ്ങളെപ്പററി മനസ്സിലാക്കുവാൻ അതു സഹായിക്കും. ദേവലോകത്തിലെ ദേവതകളേയും, അവ ആവിർഭവിക്കും മുമ്പുണ്ടായിരുന്ന നിലയേയും സംബന്ധിച്ച രസകരമായ വർണ്ണന അതിലുണ്ട്. തമോഭൂതാവസ്ഥ, പൃഥിവിയുടേയും സ്വർഗ്ഗത്തിൻേറയും പ്രകടനം, യക്ഷൻേറയും അദിതിയുടേയും ആവിർഭാവം, ദ്യൂസിലെ ദേവന്മാർ—എന്നീ ക്രമത്തിൽ കവി നൽകുന്ന ക്രമബദ്ധമായ വിവരണം ബൈബിളിലെ ആവൃത്തം പോലെ വിജ്ഞാനപ്രദമാണ്. എങ്കിലും കവിയുടെ കലാനൈപുണ്യം അദ്ദേഹത്തിൻെറ ഗ്രന്ഥദ്വയത്തിലെക്കാൾ ഉദാത്തമാകകൊണ്ട്, രണ്ടു കൃതികളുടേയും കാവ്യസൌന്ദര്യം വിഭിന്നതരമായിട്ടുണ്ട്.

പിന്നീട്, ഇവരെ അനുകരിച്ചു പല കവികളും മഹാകാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചുവെങ്കിലും, അവ ഹോമറസിൻേറയും ഹെസിയോദാസിൻേറയും പ്രതിഭാപ്രകാശത്തിനും, കലാസൌഭാഗ്യത്തിനും മുമ്പാകെ നിഷ്പ്രഭമായിത്തീരുകയാൽ തിരോഭവിച്ചു. മൗലികതാസമ്പന്നരായ കവികൾ വേറെ പുതിയ രീതികൾ ആവിഷ്കരിക്കയും, തദ്വാരാ കീർത്തിയാർജ്ജി

കളും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. പുതിയ ആവിഷ്കാരങ്ങളിൽ ഒന്ന് സുഭാഷിതങ്ങളുടെയും സൂക്തകസൂക്തങ്ങളുടെയും ശൈലിയാണ്. യവനകവികളുടെ സൂക്തകങ്ങൾ അധികവും ലോകോക്തിപരവും ഹാസ്യമയവുമായിരുന്നു. ഈ ശൈലി കൈകാര്യം ചെയ്ത കവികളിൽ ശ്രേഷ്ഠൻ ഫോകിലിദേസായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കവിത ഈരടികളാണ്; ഓരോന്നിലും കവിയുടെ പേർക്കുറി ചേർക്കുക പതിവായിരുന്നു. ഹെസിയോദോസിന്റെ രചനയിലും ഇത്തരം സൂക്തങ്ങളുണ്ട്. ഉപദേശാത്മകവും, നീതിപരവുമായ കവിതയിലും ഈ വിശേഷത കാണാം. ഓർഫിക് മതത്തിന്റെ ആദ്യാചാര്യന്മാരുടെ ലഘുകൃതികളിലെ ഉപലബ്ധാംശങ്ങൾ ഇതിനുദാഹരണമാണ്. നീതികാവ്യനിർമ്മാതാക്കളായ മററു കവികളുടെ കൂട്ടത്തിൽ മുൻപന്തിയിൽ നില്ക്കുന്നവർ ക്സെനോഫനീസും (ക്രി. മു. 570–480) എംപിദോക്ലീസു (ക്രി. മു. 483–480) മാകുന്നു. ക്സെനോഫനീസ് ബഹുദേവതാവിശ്വാസം നിരാകരിക്കയും, ഏകേശ്വരവിശ്വാസം സമർത്ഥിക്കയും ചെയ്തു.

ഗംഭീരമായ ഭാവുകത ഗീതിശൈലികൊണ്ടും, സാധാരണമായ ഭാവുകത 'എലിജി' ശൈലികൊണ്ടുമാണ് വ്യക്തമാക്കാറു പതിവ്. ഉത്സാഹസമുത്തേജനത്തിനും, ഉദ്ബോധനത്തിനും ആവശ്യമുള്ള ഭാവന ഇത്തരം കാവ്യങ്ങളുടെ മുഖ്യമായ ഗുണമാകുന്നു.[1] കലീനാസ് (ക്രി. മു. 660), തിർതെയുസ് (ക്രി. മു. 580–630), സോളൻ (ക്രി. മു. 594) മുതലായ കവികൾ ഈ ശൈലിയിൽ കവിതയെഴുതി വീരന്മാരെ സമരത്തിനായി ഉത്തേജിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. മിമ്നർമസും (ക്രി. മു. 680), ഥിയോഗ്നിസും (ക്രി. മു 520), സോളനും മററുവിഷയങ്ങൾ വർണ്ണിക്കാനും ഈ ശൈലി പ്രയോഗിച്ചുവന്നു. പ്രേമസംവാദവും, വിഷയാനന്ദാനുഭവവും, ആമോദപ്രമോദവുമാണ് ഹ്രസ്വമായ മനുഷ്യജീവിതത്തിന്റെ പരമോദ്ദേശ്യമെന്ന്, മിമ്നർമസ് നിർല്ലജ്ജം പാടി. കലീനവർഗ്ഗത്തിൽജനിച്ച് തന്റെ ഭൂമിയുംസമ്പത്തും അപഹൃതമായതിൽപിന്നെ നാട്ടിൽനിന്ന ബഹിഷ്കൃതനായ ഥിയോഗ്നിസ് കലീനവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രശംസകനും സാധാരണക്കാരുടെ നിന്ദകനുമായിരുന്നു. യവനന്മാരുടെ മനുവായിരുന്ന സോളൻ. ശ്രേഷ്ഠവും ഉദാരവുമായ ഭാവന സോളന്റെ കവിതയുടെ ജീവനാണ്.

ഇയാംബിക് രീതിയാണ് വ്യംഗ്യകാവ്യശൈലി. ഇതിന്റെ ആദർശരൂപം ഹോമെരസിന്റെ 'മാർഗീതെസ്' എന്ന വിലുപ്തകൃതിയാകുന്നു. 'മാർഗസ്' എന്നതിന് വിദൂഷകനെന്നാണർത്ഥം. ഹാസ്യവും, വ്യംഗ്യവും വിദൂഷകന്റെ കാര്യമാണല്ലോ. വ്യംഗ്യകവികളിൽ അഗ്രഗണ്യൻ ആർക്കിലോകസായിരുന്നു (ക്രി. മു. 648). പിന്നീടുണ്ടായ തലമുറകളിൽ 'തേൾ' എന്നാണ് ഈ കവി പ്രസിദ്ധനായിരുന്നത്. തേൾ കൊട്ടുംപോലെ അത്യന്തതീക്ഷ്ണവും, കടുവുമായിരുന്നു കവിയുടെ വ്യംഗ്യോ

1. നോക്കുക. C. M. Bowra Early Greek Elgists (1938)

ക്കി. ഹോമറിന്റെ വിലക്ഷണതകളെല്ലാം തള്ളിക്കളഞ്ഞുകൊണ്ട്, ഊക്കോടെ പ്രവഹിക്കുന്ന ആവേഗത്തിന്റെ കാവ്യധാര ഊർജ്ജസ്വലവും, ഓജസ്സുള്ളതുമാണെന്നപോലെ, അതിസുന്ദരവും, ഹൃദയസ്പൃക്കമായ നാടൻ പ്രയോഗങ്ങളും, പഴമൊഴികളും, നവീനാവിഷ്കരണവും നിറഞ്ഞതായിരുന്നു. ഐലഗിയെന്നും ഇയാംബിക്കെന്നും അറിയുന്ന വൃത്തവിശേഷത്തിലാണ് ഇത്തരം കാവ്യങ്ങൾ രചിച്ചുവന്നത്.

മഹാകാവ്യനിർമ്മാണം കഴിഞ്ഞ്, നാടകങ്ങൾ ആവിർഭവിക്കും വരെ, ഗീതികാവ്യങ്ങൾക്കുണ്ടായിരുന്നത്ര പ്രഖ്യാതി മറ്റൊരു കാവ്യരീതിക്കും കിട്ടിയിട്ടില്ല. ലിറിക് അഥവാ ഗീതി ഒരാൾ തനിച്ചോ, അനേകമാളുകളൊന്നിച്ചോ 'ലീറാ' എന്ന വീണാസദൃശമായ വാദ്യയന്ത്രം വായിച്ചുകൊണ്ട് പാടുകയാണ് പ്രാചീനരീതി. ഒന്നിലധികം ആളുകൾ ചേർന്നുപാടുന്നതിന് 'കോറസ്' എന്നാണ് പേര്. വ്യക്തിഗീതമെന്നും സമൂഹഗീത (വൃന്ദഗാന)മെന്നും രണ്ടുതരം കവിത ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലുണ്ടായതിങ്ങനെയാണ്. സഫോ (പൂർവ്വ് ക്രി. മു. 600) അല്ക്കയുസ്, അനാക്രിയസ് (ക്രി.മു. 578–478) എന്നീ മൂന്നു കവികൾ വ്യക്തിഗീതം രചിച്ച് അനശ്വരയശസ്സ് നേടി. സഫോ എന്ന കവയിത്രിയുടെ കവിതയിൽ സ്വച്ഛന്ദ പുളകം കൊള്ളിക്കുന്ന പ്രേമാവേശവും, ഉദ്ദാമത ആത്മാർത്ഥതയും, പാകതതികഞ്ഞ ശില്പവൈദഗ്ധ്യവും ആസ്വാദ്യമാം വിധം അഭിവ്യക്തമാണെന്നു സഹൃദയന്മാർ പ്രഖ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭാവം മുഴുവൻ ഒരേപടി പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്ന അതിസരളമായ അർത്ഥാഭിവ്യഞ്ജന, തടയററ ഒഴുക്ക് മുതലായവ സഫോയുടെ സ്വാഭാവികമായ കാവ്യഗുണങ്ങളാണ്. അവർ സ്ത്രീകളുടെയും കന്യകകളുടെയും ഇടയ്ക്കാണ് ജീവിച്ചത്. അവർ തമ്മിലുണ്ടായിരുന്ന വേഴ്ചയിൽ കൃത്രിമത്വമോ, ഔപചാരികതയോ ഇല്ലായിരുന്നു. അവരെ സംബോധനം ചെയ്തു പാടിയ പ്രേമഗീതമാണ് സഫോയുടെ കവിത. അലൗകികമായ പ്രേമത്തെ വെറും ലൗകികഭാഷയിൽ അനുഭവവിഷയമാക്കുവാൻ സഫോയ്ക്കേ കഴിയൂ. സഫോയുടെ പ്രേമപ്രസംഗത്തെ പുകഴ്ത്തി പ്ലേതോൻ സ്വയം 'ഫാഓൻ' (ഫാവന?) എന്ന നാടകമെഴുതിയെന്നു കേൾവിയുണ്ട്. ഈ കവികോകിലത്തിന്റെ പ്രേമഗാഥയെ സമീപിക്കാൻ അർഹതയുള്ള ഒരൊറ്റ കവിതപോലും ഇന്നുവരെ ആരുമെഴുതിയിട്ടില്ലെന്നു നിരൂപകന്മാർ പറയുന്നു. അല്ക്കയുസിന്റെ കവിത പ്രേമപ്രധാനമാണെങ്കിലും, അതിൽ മററു വിഷയങ്ങളും കലർന്നിട്ടുണ്ട്. അനാക്രിയസ് വ്യക്തിഗീതമെഴുതുന്നതിൽ സ്വാനുഭവം ഇണക്കിച്ചേർന്നു. ഹർഷാവേശത്തിലും അതിന്റെ പ്രകീർത്തനവുമായിരുന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിശേഷത. അദ്ദേഹം ജീവിതത്തിന്റെ സാഫല്യമളക്കുന്നത്, അതു തന്നെ ഹർഷത്തിന്റെ ഏററക്കുറച്ചിൽകൊണ്ടാണ്. മൃത്യു ആസന്നമായിരിക്കുന്ന അവസരത്തിൽപോലും, അനാക്രിയസിന്റെ കാവ്യം കാലനെ പരിഹസിച്ചു ഹർഷം കൊണ്ടിരുന്നു! അനാക്രിയസ്

പ്രവീണനായ പ്രേമകാവ്യശില്പിയിരുന്നു. പിന്നീടുണ്ടായ ഹാസ്യകവികൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കീർത്തിനാമിയിൽ അശ്ലീലകലർപ്പിയെന്ന ആരോപണമുണ്ടു്.

'ബാലന്മാരുടെയും ബാലികമാരുടെയും ഗാനങ്ങൾ' എന്ന പ്രഖ്യാതമായ ചില സമൂഹഗീതങ്ങൾ ആരെഴുതിയെന്ന അറിവില്ല. സ്പാർട്ടാക്കാരനായ ആൽക്ക്മാനാണ് (ക്രി.മു. 630) സമൂഹഗീതം ഒന്നാമതു എഴുതിയതു്. പ്രാചീനകഥകളും, നീതിവചനങ്ങളും, പുരാണപുരുഷന്മാരും അതിൽ സ്ഫുരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ചിലതു് പണ്ടു് മതപരമായ ഉത്സവങ്ങളോടു അനുബന്ധിച്ചു് ഉത്സവത്തിൽ പാടിപ്പോന്നു. പ്രകൃതിസൗന്ദര്യവും, വനത്തിൽ സഞ്ചരിക്കും സഞ്ചരിക്കുന്ന മൃഗാദികളുടെ പ്രമത്തജീവിതവും, പൂങ്കാവിൽ പാടിപ്പറക്കുന്ന കിളികളുടെ സുഖമാരവവും, മധുതേടി പൂക്കളെ ചുംബിച്ചലയുന്ന തേനീച്ചകളുടെ സംപ്രമോദവും, മറ്റും മണിയമായ ഭാഷയിലും വൃത്തത്തിലും വർണ്ണിച്ചുകൊണ്ടു മുന്നോട്ടു ഗമിക്കുന്ന ആൽക്ക്മാൻഗാനങ്ങൾ ഭാവാത്മകത്വത്തിന്റെ അകൃത്രിമമായ ദൃഷ്ടാന്തമാണു്. അടുത്ത ഗീതികാരൻ സ്റ്റെസിക്കോറസാണു്. (ക്രി.മു. 630–553) പഴയ മതബന്ധങ്ങളുടെ പിടിയിൽനിന്നു് സമൂഹഗീതത്തെ വേർപെടുത്തി അതിനു് പ്രേമകഥാനകത്തിന്റെരൂപംകൊടുത്ത കവിയാണു് സ്റ്റെസിക്കോറസ്. അദ്ദേഹം അവയ്ക്കു ദൈർഘ്യംനൽകി, പുതിയ ഘടനയുണ്ടാക്കി, വേറെവൃത്തവിന്യാസംകൊടുത്തു. ഈ കവിയുടെ പ്രഭാവം പിന്നീടുള്ളവരുടെ രചനകളിൽ വളരെയേറെകാണാം. ഇബിക്കസും (ക്രി.മു. 560), സിമോനിഡിസും (ക്രി.മു: 580) പ്രസിദ്ധരായ സമൂഹഗീതികാരന്മാരായിരുന്നു: ഇബിക്കസ് സഫോയെ അനുകരിച്ച പ്രേമകാവ്യകൃത്താണു്. എന്നാൽ, കവിയുടെ ലക്ഷ്യം രാജാക്കന്മാരെ രസിപ്പിക്കയും, തൊഴിപ്പിക്കയുമായിരുന്നതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഹൃദയത്തിനു് ആ കവിതകളിൽ വസിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ല. മൃദുലസൗന്ദര്യം ചിത്രീകരിക്കുന്നതിൽ സിമോനിഡിസ് അതിവിദഗ്ദ്ധനായിരുന്നു. വേറെ വേറെ തരത്തിലെ സ്ത്രീകളെ വേറെ വേറെ ജന്തുക്കളുമായി ഉപമിച്ചു, തന്മയത്വം വരുത്തുവാൻ കവിക്കുണ്ടായിരുന്ന പാടവം വിസ്മയകരമാണു്.

ഗീതികാവ്യരചയിതാക്കളുടെ പരമ്പര കവിചൂഡാമണിയായ പിണ്ഡാർ (ക്രി. മു. 522–418) വരെ നീണ്ടുനിൽക്കുന്നു. പിണ്ഡാറുടെ സമകാലീനനാണു വേറൊരു സിമോനിഡസ് (ക്രി. മു. 556–467) ഇരുവരും സമൂഹഗാനമെഴുതുന്ന തൊഴിലിൽ ഏർപ്പെട്ടിരുന്ന കവികളാണു്. പിണ്ഡാർ നല്ല പാട്ടുകാരനായിരുന്നു. പിണ്ഡാറുടെ 'ഓഡ്' (വദ്) ശ്രേഷ്ഠമായ ആദർശകവിതയാണു്. ഗ്രീസിലെ കായികാഭ്യാസമത്സരങ്ങളിൽ വിജയികളായവരെ പ്രശംസിക്കുന്ന ഗാനങ്ങളാണു് പിണ്ഡാറുടെ ഉപലബ്ധകമായ കവിതകൾ. അവ ക്ലിഷ്ടമാണു്. ഒരു പ്രകരണത്തിൽ നിന്നു് പൊടുന്നനവേ മറ്റൊരു പ്രകരണത്തിലോട്ടു മാറുക, പുരാണകഥകളുടെ ലാക്ഷണികമായ വർണ്ണനാപടങ്ങളുടെ ജടി

ലമായ പൌര്വ്വാപര്യക്രമം, നീതിപാഠത്തിന്റെ യഥാർത്ഥമായ ഇംഗിതത്തിന്റെ ദുർഗ്രഹത്വം മുതലായ വിശേഷതകൾ പിണ്ഡാരെ ക്ലിഷ്ടകവിയാക്കുന്നു. എന്നാൽ, ദേശാഭിമാനത്തിന്റെ സാധനമെന്ന നിലയ്ക്കു്, പിണ്ഡാർകവിത അത്യന്തം ആകർഷകമാണ്. അതു നമ്മെ ഗ്രീക്കുകുലീനവർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രിയതമമായ ജീവിതസരണിയിലേക്കു നയിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം കവിതയെഴുതിയതു് അഭിജാതവർഗത്തിൽപെട്ട വ്യക്തികൾക്കായാണ്—വരാൻപോകുന്ന സാമാന്യജനങ്ങൾക്കായല്ല. സിമോനിഡെസിന്റെ രീതി നേരെ വിപരീതമായിരുന്നു. പവിത്രീകൃതമായ വാസനയിൽനിന്ന് ഉത്ഭവിക്കുന്ന സിമോനിഡെസ് കവിത കല്പനയുടെ സമുത്കർഷമാണ് നമ്മുടെ മുമ്പിൽ അവതരിപ്പിക്കുന്നതു്. പക്വമായ പ്രതിഭാവിലാസവും, അസാധാരണ ആത്മസംയമവും, ഭാവത്തിനൊത്ത രീതിയും, ശൈലീഗതമായ തേജസ്വിതയും അതിൽ പ്രചുരമാണ്. ഇത്തരം കവിതകൾ എഴുതിയ കവിപരമ്പര ക്രി: മു: അഞ്ചാം നൂററാണ്ടിൽ അവസാനിക്കുന്നു. ഇവർ പ്രായേണ ഇയോനിയായിലും സിക്കേലിയാ (സിസിലി)യിലും മററു യവനപ്രദേശങ്ങളിലുമാണ് വസിച്ചിരുന്നതു്. ഇതിൽപിന്നെ ഗ്രീക്കുസാഹിത്യത്തിലെ അഥേൻസുകാലം തുടങ്ങുന്നു.

പിണ്ഡാർ സ്വയം കുലീനനും അഭിജാതനും, ധനാഢ്യരായ ഏകാധിപതികളുടെ മിത്രവുമായിരുന്നു. രാജാക്കന്മാരുടെയും, ധനവാന്മാരുടെയും സഹായം പിണ്ഡാർക്കു ലഭിച്ചിരുന്നു. തന്മൂലം പിണ്ഡാരുടെ കാവ്യങ്ങൾക്കു സാധാരണക്കാരുമായി വേഴ്ചയില്ലാതെ പോയി. അന്നു പുസ്തകങ്ങളും സുലഭമായിരുന്നില്ല. അതു പിണ്ഡാർസാഹിത്യം വേണ്ടത്ര പ്രചരിക്കാത്തതിനു ഒരു കാരണമാണ്. അതിനാൽ, അക്കാലത്തും സാമാന്യജനങ്ങൾ ശ്രവിച്ചുവന്നതും, വിദ്യാലയങ്ങളിൽ പഠിപ്പിച്ചുപോന്നതും, പൊതുക്കൂട്ടങ്ങളിൽ പാടിയും വ്യാഖ്യാനിച്ചും കേൾപ്പിച്ചിരുന്നതും ഹോമരസിന്റെയും ഹെസിയോദസിന്റെയും മഹാകാവ്യങ്ങളായിരുന്നു. അതു തന്നെയും ഗ്രാമത്തലവന്മാരായ അധികാരികളുടെ നിയന്ത്രണത്തിൽ കഴിയുന്ന ഏതാനും അഭ്യസ്തവിദ്യർ മൌലികമായി പാടിക്കേൾപ്പിക്കേണ്ടിയിരുന്നു! ആ നിലയ്ക്കു്, പ്രജാഭരണത്തിന്റെ ഉത്തമം അനുകരണമിച്ചപ്പെട്ടിരുന്ന അഥേൻസ്നഗരവാസികളായ എല്ലാവർക്കും പ്രയോജനപ്പെടുന്നതും, ജനസാമാന്യത്തിൽ പ്രേരണ ചെലുത്താൻ കഴിയുന്നതുമായ പുതിയ കാവ്യപ്രകാരം ആവിഷ്കരിക്കേണ്ടിവന്നു. അഥേൻസിലെ പ്രതിഭാശാലികളായ കവികൾ ക്രി: മു: അഞ്ചാംശതകത്തിൽ, രംഗമേടയിലൂടെ അത്തരമൊരു കലാരൂപം അവതരിപ്പിച്ചു. ക്രിസ്തുവിനുമുമ്പ് അഞ്ചും നാലും നൂററാണ്ടിൽ നിർമ്മിതമായ അഥേൻസ്കാലീന സാഹിത്യത്തിന്റെ സർവ്വോത്തമമായ അംശമാണ് ദുഃഖാന്തനാടകം അഥവാ ട്രാജഡി. അതിന്റെ പൂർണ്ണമായ വികാസം അഥേൻസ് നഗരത്തിലാണ് നടന്നതു്. ന്യായം, ജ്ഞാനം, സ്വാതന്ത്ര്യം, സൗന്ദര്യം, ഐക്യമെന്നീ ഗുണങ്ങളെ അഥേൻസ്കാർ ആരാധിക്കുന്നു. അതിനാൽ അഥേൻസ്കാലീനസാഹിത്യത്തിൽ ആ ഭാവനയ്ക്കു പ്രാധാന്യമുണ്ട്.

പുരാതനയവനന്മാർ ദിയോനീസസ് ദേവതയെ വലിയ ആഹ്ളാദത്തോടും ഉല്ലാസത്തോടും കൂടെയാണു പൂജിച്ചുവന്നതു്. ദിയോനീസസിനു ബേക്കസ് എന്നും പേരുണ്ടു്. ബേക്കസ് അഭിവൃദ്ധിയുടേയും ആനന്ദത്തിന്റെയും അധിഷ്ഠാതാവാകുന്നു. ചൊടിയും, പ്രസരിപ്പും തരുന്ന ഈ ദേവത അതേ സമയം ചിന്തയും, ശോകവും ഇല്ലാതാക്കുന്നു. ദിയോനീസസ് ശത്രുജയനാണു്. ഭാരതത്തിൽ നിന്നു പടിഞ്ഞാറോട്ടു പോയ ഒരു മഹാപുരുഷനായിരുന്നു ദിയോനീസസെന്നും, കാലാന്തരത്തിൽ ഗ്രീക്കുവർഗ്ഗം ആ വ്യക്തിയിൽ മാഹാത്മ്യം ആരോപിച്ചു് ദേവതയാക്കി ഉയർത്തിയെന്നും ഗിൽബർട്ട് മറേ പറയുന്നു[1]. ദിയോനീസസ് ഭാരതീയ ദേവതയാണെന്നു പൊതുവെ സമ്മതിക്കുന്നുമുണ്ടു്[2]. യവനന്മാർ ദേവലോകത്തിലെത്തി, ദിയോനീസസിന്റെ അമൃതകലശത്തിൽനിന്നു ജീവനരസം നുകർന്നു്, ദുഃഖമെല്ലാം തീർക്കാനിച്ഛിക്കുന്നു. ആ വിശ്വാസത്തിന്റെ വികൃതരൂപമായിട്ടായിരിക്കാം ആരാധകന്മാർ ദിയോനീസസിനു മദ്യം നിവേദിച്ചിട്ടു്, അതു കുടിച്ചു്, ആടിയും പാടിയും, മദിച്ചാനന്ദിക്കുന്നതു്. ദിയോനീസസിന്റെ പൂജാസമാരോഹം വസന്തകാലത്താണു് കൊണ്ടാടപ്പെടുന്നതു്. ഏഥൻസിലും, ഐറേനിയായിലും, സ്ത്രീകളും പുരുഷന്മാരും ഒന്നിച്ചുകൂടി ഇതു ആഘോഷിക്കുന്നു.

ദിയോനീസസിന്റെ ഉത്സവത്തിൽ നടക്കുന്ന കോറസിൽ നിന്നു് നാടകമുണ്ടായി.[3] അജഗാനമെന്നായിരുന്നു നാടകത്തിന്റെ പഴയ പേരു്. ആടുകളുടെ കൃത്രിമമുഖം ധരിച്ച മനുഷ്യർ ഏകോപിച്ചു നിർവ്വഹിക്കുന്ന സമൂഹഗാനമാണു് അജഗാനം (ഗോട്ട്സോംഗ്). അതുകൊണ്ടോ, ആടുകളെ ബലികൊടുത്തു വന്നതിനാലോ, ബലിക്കല്ലിനു ചുറ്റും നടക്കുന്ന ആട്ടവും പാട്ടും കൂത്തുമാകയാലോ ഉണ്ടായ പേരാണതു്. പ്രഹസനം (കോമഡി) ഗ്രാമീണസംഗീതമാകുന്നു. അതിൽ ആമോദപ്രമോദങ്ങളാണു മുഖ്യം. ക്രി. മു. 585-ലെ വസന്തോത്സവരംഗത്തിൽ തെസ്പിസ് തന്റെ അജഗായകനുമായി പ്രവേശിച്ചു്, പ്രാരംഭികനാട്യം അവതരിപ്പിച്ചു; കോറസ്സിൽ മാറ്റം വരുത്തി, സംവാദം ചെയ്തു. ജനങ്ങൾ തങ്ങളുടെ ദേവതകളെ അഭിനയം വഴി നേരിട്ടു കണ്ടു. ദേവതകളുടെ കഥകൾ ക്രമേണ സാകാരവും, ചിത്രാത്മകവുമായി രംഗഭൂമിയിൽ ദർശിച്ചു ജനങ്ങൾ അതിനെ പ്രശംസിക്കയും, പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കയും

---

1. Gilbert Murray: Five Stages of Greek Religion (1946) P. 159
2. T. R. Glover: The Ancient World (1953) P. 129.
3. ഉന്മാദസംഘഗാനത്തിൽ നിന്നുണ്ടായതാണു ദുഃഖാന്തനാടകമെന്ന മതത്തോടു ചിലർ യോജിക്കുന്നില്ല. നോക്കുക. Ridgeway- Origin of Tragedy, with Special Reference to the Greak Tragedians പിതൃക്കളെ ആരാധിക്കുന്ന ശ്രാദ്ധമാണു മൂലമെന്നതാണിമതം.

ചെയ്തു. വെറും ശ്രവണഗോചരവും, ദുർഗ്രഹവുമായിരുന്ന ദേവതാവൃത്തം ഇങ്ങനെ നയനഗോചരവും സുഗ്രഹവുമായി വന്നു. ഗ്രീക്കസാഹിത്യത്തിലെ നാട്യരൂപം ഉദിച്ച വൃത്താന്തമിതാണ്.

ആഥെൻസ് നഗരത്തിലെ തെക്കെ അക്രോപോളിസ് മലഞ്ചെരുവിൽ വിശാലമായി നിർമ്മിച്ച മേൽക്കൂരയില്ലാത്ത 'ദിയൊനീസസിന്റെ നാടകശാല'യിൽ ദുഃഖാന്തനാടകം അഭിനയിച്ചുപോന്നു. ഈ നാടകശാല ക്രി. മു. 500–ലാണ ഉണ്ടാക്കിയതു്. അർദ്ധവൃത്താകാരത്തിൽ പണിഞ്ഞ ഈ തുറന്ന നാടകശാലയുടെ ഒററത്തു്, മലയുടെ ചരുവിൽ തന്നെ അർദ്ധചന്ദ്രാകൃതിയിലുള്ള അനേകം പങ്‌ക്തികൾ ഒന്നിനു മുകളിൽ മറെറാന്നെന്ന ക്രമത്തിൽ, പടികൾ പോലെ വെട്ടിയെടുത്തിരുന്നു. ദർശകന്മാക്ക ഇരിക്കാനുള്ള സ്ഥാനമാണിവ. ഇരുപത്തയ്യായിരമോ മുപ്പതിനായിരമോ ദർശകരെ ഇതിലിരുത്താം. രംഗമഞ്ചം കല്ലുകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയതാണ്. അതിന്റെ പുറകിൽ ഉയൎന്ന ഭിത്തി കെട്ടി മറച്ചിരുന്നു. നടുക്ക്, നേരെ മുമ്പിലായി അല്പം താണിട്ട്, അർദ്ധവൃത്താകാരത്തിൽ നിർമ്മിതമായ മണ്ഡപമാണ് 'ആർക്കെസ്ത്രാ.' മണ്ഡപത്തിന്റെ മദ്ധ്യത്തു് ദിയൊനീസസിന്റെ പീഠമുറപ്പിച്ചിരിക്കും. പീഠത്തിനടുത്തു് മാർബിൾകൊണ്ടുണ്ടാക്കിയ ഇരിപ്പിടങ്ങൾ പൂജകക്കും 'മജിസ്ത്രേട്ടുകൾ'ക്കുമുള്ളതാണ്. ദിയൊനീസസിന്റെ പൂജകൻ പീഠത്തിനു നേരെ താഴെയും, സൂര്യദേവതയായ അപ്പോളോവിന്റെ പൂജകൻ അയാളുടെ ഇടതുവശത്തും, നഗരദേവതയായ ഡ്യൂസ്‌പോളിയസിന്റെ പൂജകൻ വലതുവശത്തുമിരിക്കണമെന്നാണ നിഷ്കർഷ. നൃത്യവും, ഗാനവും, വാദ്യവും കൊണ്ടു സമ്പന്നമാകുന്ന പൂജയിലും ഉത്സവത്തിലും യവനദേശത്തിലെ ദേവതകളുടെയും വീരപുരുഷന്മാരുടെയും ജീവചരിത്രം പ്രദർശിപ്പിച്ചിരുന്നു.

ആരംഭത്തിൽ വെറും നൃത്യവും ഗാനവുമായിരുന്ന സമൂഹഗീതം (കോറസ്) അതിന്റെ താണ്ഡവസ്വഭാവം മാററിയതു്, അരിയോൻ കവി (ക്രി. മു. 620–ൽ) അതിൽ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കു്, കഥാനകം പാടി തുടങ്ങിയപ്പോഴാണ്. തെസ്പിസ് ആ പാട്ടിന്റെ രൂപം സംവാദമാക്കി. ഗാനങ്ങളുടെ വിരാമസന്ധിയിൽ കഥാനകം വിവരിക്കുന്ന ആൾ കൂടി ഗായകരിൽ ചേർന്നു. അയാൾ ഒരു അഭിനേതാവായി. അയിസ്കിലസ് (ക്രി.മു. 525–456) വേറൊരു അഭിനേതാവുകൂടി ഉൾപ്പെടുത്തി. സഫോക്ലീസ് (ക്രി. മു. 495–406) മൂന്നാമത്തെ അഭിനേതാവിനെ ചേർത്തു. ദുഃഖാന്തനാടകത്തിൽ നാലാമത്തെ അഭിനേതാവ് തുലോം വിരളമാണ്. പതുക്കെ പതുക്കെ ഗീതിഭാഗം കുറഞ്ഞും അപ്രധാനമായും വന്നു, കഥാവസ്തു പ്രാധാന്യവും വിസ്താരവും നേടി. ഒന്നാമത്തെ ദുഃഖാന്തനാടകകാരൻ ഫിനിക്കസായിരുന്നു. പിന്നീട്, അയിസ്കിലസ്, സഫോക്ലീസ്, യൂറിപിഡീസ് (ക്രി. മു. 480–406) എന്ന മൂവരും പേരെടുത്തു. ഇവക്ക ശേഷമുണ്ടായ ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങളിൽ കലാഗുണം ന്യൂനമാണ്.

ഈ മൂവരിൽ അയിസ്കിലസ് ശ്രേഷ്ഠകവിയും, അഗാധചിന്ത

കനും സഫോക്ലീസ് പാകതയുള്ള യാഥാസ്ഥിതികനും, കുറ്റമറ്റ കാവ്യശില്പിയും, യൂറിപ്പിഡീസ് യാഥാർത്ഥ്യവാദിയും, സന്ദേഹാലുവുമായിരുന്നു. അയസ്കിലസ് കുലീനവംശത്തിൽ ജനിച്ചുവെങ്കിലും യാഥാസ്ഥിതികത്വത്തിൽ കണ്ണടച്ചു വിശ്വസിച്ചിരുന്നില്ല. നിലവിലിരുന്ന മതവിശ്വാസങ്ങളുടെ അടിത്തട്ടുവരെ ചുഴിഞ്ഞുനോക്കാൻ അദ്ദേഹം മടിച്ചില്ല. ദേവതകളുടെ അസംഖ്യത്വം അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്വേഷണശീലത്തിനു പ്രിയമായിരുന്നില്ല. അതിനാൽ അയസ്കിലസിന്റെ ക്രാന്തദൃഷ്ടി ഏകേശ്വരതത്ത്വത്തിലേക്കും മനുഷ്യജീവിതത്തിലെ പരിവർത്തനശീലമായ സംഭവവൈവിദ്ധ്യങ്ങൾക്കു പുറകിൽ വർത്തിക്കുന്ന നിയാമകശക്തിയിലേക്കും തുളച്ചു കയറുവാൻ വെമ്പൽ കൊണ്ടു. അങ്ങനെ കവി രഹസ്യമയമായ എല്ലാ ദുഃഖങ്ങളേയും ഏകമായ പ്രയോജനം കണ്ടെത്തി. അക്കാലത്തും നാടകാഭിനയത്തിന്റെ പ്രമുഖസ്ഥാനം സമൂഹഗാനത്തിനു ലഭിച്ചിരുന്നതിനാൽ, അദ്ദേഹത്തിനു തന്റെ നാടകങ്ങളിൽ ഏറെ ഗീതങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തേണ്ടി വന്നു. സഫോക്ലീസിന്റെ വിശേഷമായ ഗുണം അദ്ദേഹത്തിന് തന്റെ രചനകളിൽ ദുഃഖാന്ത നാടകരൂപം വികസിപ്പിക്കുവാനും, തികക്കുവാനും കഴിഞ്ഞു എന്നതാണ്. യൂറിപ്പിഡേസ് തന്റെ ജീവിതകാലത്തിൽ സർവ്വപ്രിയനായില്ല. അതിനാൽ, അദ്ദേഹം ഏകാന്തതയിൽ കഴിഞ്ഞു. "ഞാൻ മനുഷ്യരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നതു അവർ എപ്രകാരമിരിക്കേണമോ അപ്രകാരമാണ്. എന്നാൽ യൂറിപ്പിഡേസ് അവർ യഥാർത്ഥത്തിൽ എങ്ങനെ കാണപ്പെടുന്നുവോ അങ്ങനെ തന്നെ അവരെ ചിത്രീകരിക്കുന്നു" എന്നു സഫോക്ലീസ് പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്.

പ്രഹസനം (കോമഡി) വളരെ കഴിഞ്ഞതാണ് പ്രശസ്യമായത്. ഈ കാവ്യപ്രഭേദത്തിന്റെ ഉദയകഥ സ്പഷ്ടമല്ല. ആരംഭത്തിൽ തന്നെ അതിൽ രാഷ്ട്രീയവ്യംഗ്യവും, ഗീതികാവ്യസൌന്ദര്യവും, അല്പാല്പം അശ്ലീലതയും കടന്നുകൂടി[1]. അനേകം കവികൾ പ്രഹസനമെഴുതി. എന്നാൽ അരിസ്റ്റോഫേനസിന്റെയും (ക്രി. മു. 450–385), മിനാൻഡ്രസിന്റെയും (ക്രി. മു. 343?–293) ഏതാനും രചനകളേ ഇന്നു കാണുന്നുള്ളു. ഗ്രീക്കുപ്രഹസനങ്ങൾ അനന്തരകാലീനമായ ദുഃഖാന്തനാടകങ്ങൾ പോലെയാണെന്നു ധരിച്ചു പോകരുത്. സമൂഹഗാനത്തിൽ ഭാഗഭാക്കാകുന്നവരെ കവി തനിക്കിഷ്ടമായ വേഷത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കും. തവളകൾ, പക്ഷികൾ, വൃദ്ധന്മാർ, സ്ത്രീകൾ, കടന്നൽ മുതലായവരുടെ വേഷം കെട്ടി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യിക്കും. ഈ വേഷത്തിന്റെ പേരായിരിക്കും നാടകത്തിനിടുന്നത്. സമൂഹഗാനനേതാവ് കവിവചനം ഓതുകയും, അഭിനയവും പ്രകടനവും നിയന്ത്രിക്കയും ചെയ്യുന്നു. അരിസ്റ്റോഫേനസ് ഈ പഴയ രീതിയിൽ വിശ്വാതിഗമായ ഹാസ്യഭാവനയും

1. A. W. Pickard-Cambridge. Select Fragments of the Greek Comic Poets (1900) നോക്കുക.

വിദൂഷകാഭിനയവും കലർത്തി, പ്രച്ഛന്നമായ അർത്ഥഗാംഭീര്യം പകർന്നു, 'മേഘങ്ങൾ' എന്ന നാടകത്തിൽ അരിസ്റ്റോഫെനസ് 'സോഫിസ്റ്റു'പ്രമാണികളെ പരിഹസിക്കുന്നതിനോടൊന്നിച്ച്, സോക്രട്ടീസിനെ പോലും ഉപഹസിക്കുന്നു. അവസാനം സോക്രട്ടീസിന്റെ 'തർക്കമഠം' തകരുന്നതായി നമുക്കു തോന്നിപ്പോകും. 'തവളകൾ' കവിയുടെ കാവ്യനിരൂപണശാസ്ത്രമാണ്. യൂറിപ്പിഡീസിന്റെ കാവ്യഗുണവും നീതിബോധവും വിലയിരുത്തുകയാണതിന്റെ ലക്ഷ്യം. ആധുനികരീതിയിലുള്ള പ്രഹസനമായിരുന്നു മീനാന്ദ്രസ് (ക്രി. മു. 342–292) എഴുതിയതു്. എന്നാൽ മീനാന്ദ്രസിന്റെ കാലപ്രസക്തമായ പ്രഹസനം കലാദൃഷ്ട്യാ അരിസ്റ്റോഫെനസിന്റെ ജല്പകാവ്യത്തിന്റെ അടുത്തെങ്ങും എത്തുന്നില്ല.

പ്രഭാഷണശാസ്ത്രമെന്ന സാഹിത്യവിഭാഗം യവനന്മാർക്കു പരമപ്രിയമായിരുന്നു. യവനർ വ്യവഹാരശീലരാണ്. അതിനാൽ ഭാഷണകലയിലും, ശ്രോതാക്കളുടെ ധാരണകളിൽ സ്വാധീനം ചെലുത്തുന്ന പ്രക്രിയയിലും നൈപുണ്യം നേടുക അഥേൻസ് വാസികൾക്കു പ്രിയമായ കലയായിരുന്നു. 'സോഫിസ്റ്റ്സ്' എന്ന ഒരു തരം താർക്കികന്മാർ അഥേൻസിൽ വന്നു ത്രിവിഷയകമായ അദ്ധ്യാപനം നടത്തി പണം സമ്പാദിച്ചു പോന്നു. ഇസോക്രാതേസ് (ക്രി. മു. 436–338) അഥേൻസിൽ സ്ഥാപിച്ച വാഗ്മിതാവിദ്യാലയം പ്രസിദ്ധമാണ്. അന്തിഫോനസ് (ക്രി. മു. 480–410), അന്ദോസിദസ് (ക്രി. മു. 440–390), ഇസഏയസ് (ക്രി. മു. 420–350), മുതലായ വാഗ്മികൾ കൈകാര്യം ചെയ്ത പ്രക്രിയയിൽ മാററം വരുത്താൻ ഇസോക്രാതേസ് ശ്രമിച്ചു. വാസ്തവത്തിൽ അദ്ദേഹം വാഗ്മിതാകലയിൽ അദ്വിതീയനായ വിദഗ്ദ്ധനായിരുന്നുവെങ്കിലും, സ്വയം വാഗ്മിയല്ലായിരുന്നു. പ്രഭാഷണം എഴുതിയാണ് അദ്ദേഹം കീർത്തിമാനായതു്. അരിസ്റ്റോട്ടലെസ് പ്ലതോന്റെ അക്കാദമിയിൽ പ്രവേശിച്ചകാലത്തു് അഥേൻസിൽ ഇസോക്രാതേസിന്റെ വാഗ്മിതാവിദ്യാലയം നടന്നിരുന്നു. പ്രഭാഷണകല (വാഗ്വാദം അഥവാ അഡ്വക്കസി) പരിശീലിക്കാവുന്ന വിദ്യയാണെന്നു അദ്ദേഹം പ്രജാസാമാന്യത്തെ മാതൃകാപരമായി ബോദ്ധ്യപ്പെടുത്തി.

സോക്രട്ടീസിന്റെ ദർശനപ്രസ്ഥാനത്തിൽ വിമർശിക്കാത്ത വിഷയമൊന്നുമില്ല. തന്റെ മേൽ ആരോപിച്ച കുററത്തിനു ന്യായാധിപരോടു് സമാധാനം പറകവെ, കാവ്യകലയിൽ വൈദഗ്ദ്ധ്യം നേടിയതു കൊണ്ടു ഒരു ചമച്ച കവി മേധാവിയാണെന്നു ധരിച്ചുപോകരുതെന്നും, കവിപോലും സ്വരചനയുടെ അർത്ഥമറിയുന്നില്ലെന്നും, കാവ്യാസ്വാദനം കാവ്യനിർമ്മാണത്തിൽ നിന്നു ഭിന്നമായ സാമർത്ഥ്യമാണാശ്രയിക്കുന്നതെന്നും സോക്രട്ടീസ് വിശദമാക്കുന്നു. ദാർശനികമായ കാവ്യനിരൂപണം ഇങ്ങനെ ഉദയം ചെയ്തു. പ്ലതോൻ അതിനു വിശദവും തർക്കസമ്മതവുമായ രൂപം കൊടുത്തു.

ഗ്രീക്കസാഹിത്യത്തിന്റെ ചരിത്രത്തിൽ ഒരു പ്രതിസന്ധിഘട്ടമായിരുന്ന ഈ യുഗത്തിലാണ് സാഹിത്യകലയുടെ ഉദ്ധാരത്തിനായി അരിസ്റ്റോട്ടലെസിന്റെ "കാവ്യകലയെപ്പററി" ആവിർഭവിച്ചതു്.[1]



1. Harold Cherniss Aristotles' Giticism of Plato and His Acadamy (1944) നോക്കുക.

സഹായക ഗ്രന്ഥസൂചി

Biliography

(കുറിപ്പുകളിലും, മറ്റുപരിശിഷ്ടങ്ങളിലും പേരു കൊടുത്തിട്ടുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങൾ അതാതു സ്ഥാനത്തു കണ്ടു കൊള്ളുക)

Aristoteles: Peri Poetices. Text with English Translation

- ,, H. J. Pye 1797
- ,, A. Hamilton 1885
- T. Twining 1882
- S. H. Butcher 1895
- I. Bywater 1909
- Theodore Buckley 1911
- Margoliouth 1911

English Edition

- S. H. Butcher: Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art 1932
- I. Bywater: Aristotle On the Art of Poetry 1920
- W. Hamilton Fyfe: Aristotle's Art of Poetry 1940
- D. S. Margoliouth: The Poetics of Aristotle 1911
- A. S. Owen: Aristotle on the Art of Poetry 1931
- L. J. Potts: Aristotle on the Art of Fiction 1953 1953
- A. O. Prickard. Aristotle on the Art of Poetry 1891

General

D. L. Page: A New Chapter in the History of Greek Tragedy 1951

D. Allen: The Philosophy of Aristotle 1952

Lane Cooper: Aristotelean Theory of Comedy 1924

Humphy House. Aristotle's Poetics 1958

Moses Hades. History of Greek Literature

G. M. A. Grube: Plato's Thought

William Muse: Critical History of the Language and Literature of Ancient Greece.

K. O. Muller: History of Literature of Ancient Greece.

George W. Cox: The Mythology of the Aryan Nations.

W. L. R. Cates: (Ed). Dictionary of General Biography.

Richard John Cunliffe: A Lexicon of Homeric Dialect

H. G. Lindall. (Ed) A Greek-English Lexicon

C. D. Yonge: An English-Greek Lexicon.

W. W. Tarn: Cambridge Ancient History Vols I & II

Paul Harvey: The Oxford Companion to Classical Literature

Pauly-Wissowa: Real Encyclopadie

Finsler- Platon and die Aristotelsche poetik

W. Jaeger: Aristotle.

Ingemar Dureng (Ed) Aristotle and Plato in the Mid-fourth century

Moses Hadas: Helenistic Culture.

..................കവിതയുടെ ഉത്പത്തിചർച്ചയിലെ അനുകരണപ്രയോഗം അദ്ധ്യയനത്തിൽ വളരെ സമർത്ഥമായിത്തന്നെ കൈകാര്യം ചെയ്തു കാണുന്നതിൽ താങ്കളെ അഭിനന്ദിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു .... മലയാളത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ പരിശ്രമം വിലപ്പെട്ടതാണെന്നുള്ളതിനു തർക്കമില്ല.

ആറന്മുള
6-7-67 പി. ശ്രീധരൻപിള്ള

അമൂല്യമായ പലതും ഉണ്ടായിരിക്കുന്നു. യൂറോപ്യൻ ഭാഷകളിൽ നിന്നു ഇത്തരം അനേകം ഗ്രന്ഥങ്ങൾ ഭാഷയിലേയ്ക്കു പകർത്തേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. വിശേഷിച്ച് ഭാരതീയാലങ്കാരികന്മാരുടെ മൌലികസിദ്ധാന്തങ്ങളുമായി യോജിക്കുന്ന അരിസ്റ്റോട്ടിലിന്റെ ഗ്രന്ഥങ്ങൾ പരിഭാഷപ്പെടുത്തേണ്ടതു് ഭാഷയ്ക്കു ഒഴിച്ചുകൂടാവുന്ന കർത്തവ്യമല്ല. താങ്കൾ അതു തന്നെ ചെയ്യാൻ ആരംഭിച്ചിരിക്കുന്നു എന്നു തോന്നുന്നു. ഗ്രീക്കുഭാഷയുടെ യഥാർത്ഥ സ്വഭാവവിശേഷങ്ങൾ താങ്കളുടെ ഗ്രന്ഥത്തെ കൂടുതൽ തുല്യമാക്കിത്തീർക്കുന്നു എന്നു ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു. ലളിതവും ആഢ്യവും നിഷ്കൃഷ്ടാർത്ഥദ്യോതകവുമായ താങ്കളുടെ പദങ്ങളും വാക്യങ്ങളും പ്രത്യേകിച്ച് ഭാഷാവിദ്യാർത്ഥികൾക്കു് അത്യന്തം പ്രയോജനകരമായിരിക്കുന്നതാണു്. അവർ ലളിതമെന്നിൽ എല്ലാ തരത്തിലും മാത്രം ആധികാരികമായ ഈ ഗ്രന്ഥം ഭാഷയ്ക്കു ഒരു തികഞ്ഞ മുതൽക്കൂട്ടാണെന്നു നിസ്സംശയം പറയാം.

തിരുവനന്തപുരം,
7-7-1967

പി. ദാമോദരൻപിള്ള.